

UNIVERSITY OF TORONTO LIBRARY



3 1761 00386341 2









*Маковский, Сергей Константинович*

**СЕРГѢЙ МАКОВСКІЙ**  
**СТРАНИЦЫ ХУДОЖЕ**  
**СТВЕННОЙ КРИТИ**  
**КИ = КНИГА ВТОРАЯ**

*Stranitsy khudozhestvennoy kritiki*

*Kn. 2*

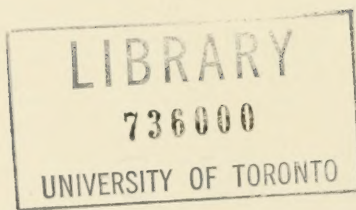
**СОВРЕМЕННЫЕ РУССКІЕ**  
**ХУДОЖНИКИ**

*327С*

КНИГОИЗД. «ПАНТЕОНЪ» СПБУРГЪ  
MDCCCLXIX

*3*

ND  
684  
M32  
1909  
kn. 2



Пусть будетъ эта книга—,для непосвященныхъ‘. Она составила изъ статей, рассчитанныхъ въ свое время на ,большую публику‘. Я бы никогда не рѣшился издать ихъ отдѣльно, если бы не былъ увѣренъ, что теперь—больше, чѣмъ когда либо, нужны слова о современной русской живописи, доступныя не только немногимъ.

Обыкновенно приходится говорить эти слова слишкомъ отрывочно. Трудно судить о дѣйствительномъ мнѣніи критика по тѣмъ случайнымъ оцѣнкамъ художниковъ и торопливымъ выставочнымъ отчетамъ, которые пишутся для однодневныхъ листовъ и ежемѣсячниковъ. Но собранные вмѣстѣ, сокращенные или дополненные, приведенные къ единству, они пріобрѣтаютъ новое значеніе, становятся отвѣтственной книгой, хотя и не новой для ,посвященныхъ‘.

Эти страницы—опытъ такой книги.

Исправить, переработать пришлось многое — больше всего въ статьяхъ о нашихъ ,національныхъ‘ живописцахъ съ Васнецовымъ во главѣ, о которомъ, въ концѣ 90-хъ годовъ, я отзывался юношески-восторженно... За послѣдніе десять лѣтъ взглядъ на живопись измѣнился въ корнѣ. Десять лѣтъ назадъ только мерещилась современная ступень эстетическаго пониманія.



Суждено ли намъ долго оставаться на ней? Кто скажетъ? Въ будущемъ все гадательно. Критикъ, затрагивающій вопросы современнаго искусства, волнующіе вопросы нашего художественнаго ,сегодня‘,—всегда въ заколдованномъ кругу мнѣній, слишкомъ часто обманчивыхъ.

Я сознаю: нѣтъ задачи благодарнѣе, чѣмъ критическое угадываніе современнаго творчества. Въ особенности, когда приходится говорить съ ,большой публикой‘, на понятномъ ей языкѣ, о живописи, которую понимаютъ у насъ такъ плохо,—о живописи, возбуждающей, именно въ наше переходное время, столько несогласій, горячихъ пререканій, партійной розни. Выяснить ея значеніе, цѣли и надежды, ея борьбу съ недавно отжившими школами, связать ее съ великимъ полузабытымъ прошедшимъ—тѣмъ труднѣе не на почвѣ чисто-субъективнаго отношенія, чѣмъ это отношеніе непосредственнѣе. Надо сдѣлать надъ собою усиліе, посмотрѣть на современность въ исторической перспективѣ—и придти къ выводамъ.

Конечно, эти выводы—только угадыванія. Но если угадыванія критика могутъ принести хоть какую нибудь пользу художникамъ въ ихъ исканіяхъ и побудить общество къ большей вдумчивости,—его долгъ обосновать свой взглядъ возможно точнѣе и безпристрастнѣе... Пусть помнятъ объ этомъ менѣе осторожные цѣнители, въ особенности тѣ изъ нихъ, которые выдаютъ за правду ,здраваго смысла‘ свою невѣжественную хулу на всѣхъ молодыхъ, смѣлыхъ, ищущихъ новые пути къ искусству будущаго.



**И**скусство и жизнь—какъ двѣ линіи, пересѣкающіяся въ ,Современность‘  
бесконечности. Онѣ кажутся параллельными, но сходятся искусства  
постепенно и гдѣ то встрѣчаются. Чтобы убѣдиться, надо  
заглянуть очень далеко назадъ. На отдаленіи тысячелѣтій линіи  
почти совпадаютъ: искусство становится жизнью былыхъ эпохъ  
и жизнь преобразается въ красоту.

Несомнѣнно, что когда нибудь и наше ,новое‘ искусство—все  
творчески-живое въ немъ—явится тоже слитымъ съ жизнью,  
его создавшей. Но пока это только двѣ параллели, и многіе  
думаютъ, что онѣ не могутъ встрѣтиться,—не всѣ умѣютъ  
глядѣть вдаль.

Современное искусство—глубоко своеременно и въ этомъ его  
психологическій и культурный интересъ. Но ,современность‘  
искусства не иллюстраторство. Художникъ можетъ быть очень  
точнымъ изображателемъ окружающей жизни и не быть выра-  
зителемъ эпохи. И можетъ казаться мечтателемъ, странно-  
чуждымъ всему, что представляется современникамъ важнымъ,  
насушнымъ,—и быть ясновидцемъ вѣка, угадывателемъ его  
судьбы, его тайны, его величія.

На нашихъ передовыхъ выставкахъ почти отсутствуютъ ,сюжет-  
ныя‘ картины, наводящія мысль на происшествія текущихъ  
дней. Но это не результатъ безпочвенности лучшихъ русскихъ  
художниковъ или ихъ тенденціозной отдаленности отъ тревогъ  
общественнаго сознанія. Они говорятъ о томъ же, только на  
своемъ языкѣ, на языкѣ воображенія и красокъ, на языкѣ

художниковъ. Они—свободные, ищущіе сыны вѣка. Въ нихъ трепеть околдованности красотой, стремленіе весеннихъ потоковъ, ломающихъ льды...

Развѣ все живое въ Россіи, хотя бы еще безсознательно и робко, не съ ними и не за нихъ?.. Нѣтъ, не съ ними. И даже не противъ нихъ. Русская интеллигенція, русское общество просто далеки отъ искусства. Дальше, чѣмъ прежде...

Какъ выставки  
посѣщаются

Каждый годъ, въ началѣ весны, Петербургъ подводитъ итоги своей художественной жизни. Каждый годъ первые незимніе лучи щедрого солнца такъ же красиво золотятъ новые холсты и скульптуры—въ залахъ Общества Поощренія, Пассажа, Академій. Каждый годъ тѣ же немногія тысячи петербуржцевъ считаютъ своею обязанностью посѣтить выставки. Именно—обязанностью. Многіе ли ходятъ на выставки не потому, что это стало привычкой, что такъ принято, а по влеченію сердца, съ чувствомъ художественнаго голода, волнующаго ожиданія? Многихъ ли искренно, по настоящему, интересуютъ новыя работы нашихъ признанныхъ и непризнанныхъ мастеровъ, вопросы художественнаго преподаванія, успѣхи, начинающихъ—словомъ то, отъ чего зависитъ судьба русскаго искусства?

Откроется выставка... О ней поговорятъ два-три дня въ печати; двѣ-три картины, съ интереснымъ сюжетомъ, удостоятся плохой репродукціи въ газетномъ приложеніи. Вотъ—все. Лишь въ исключительныхъ случаяхъ выставки не забываются совершенно, сейчасъ же послѣ закрытія... И неудивительно, когда подумаешь, какъ онѣ посѣщаются. У рѣдкаго обозрѣвателя интереса или любопытства—больше, чѣмъ на одинъ разъ. Если же одновременно открыто нѣсколько выставокъ (что

обычно для Петербурга), тогда почти всякій старается обѣжать ихъ подъ рядъ, въ тотъ же день, отъ часу до пяти. Затѣмъ можно успокоиться до слѣдующаго года.

Эта странная торопливость, мѣшающая всматриваться въ картины, приучила публику не видѣть ихъ, если онѣ не доступны ей съ перваго взгляда.

Нуженъ очень опытный глазъ, чтобы сразу судить о достоинствахъ живописи. Но даже самый ,опытный глазъ' не всегда—вѣрный судья по первому впечатлѣнію. Необходимо возвращаться къ картинѣ. Это правило для всѣхъ. Какое же мнѣніе можетъ составить себѣ средній посѣтитель, посвящающій картинамъ, одинъ разъ въ году, ровно столько времени, сколько надо, чтобы прочесть ихъ названія въ каталогѣ?

И это еще въ лучшемъ случаѣ. ,Большинство' совсѣмъ не бываетъ на выставкахъ, вообще никогда не смотритъ на произведенія современныхъ художниковъ, довольствуясь отзывами газетъ. Всего обиднѣе, что тѣ же равнодушные часто вовсе не чужды эстетики — бываютъ въ театрахъ, въ концертахъ и восхищаются ,мадоннами Боттичелли', путешествуя за границей. Есть признаніе искусства, есть и влеченіе къ хорошей живописи. Почему же выставки не возбуждаютъ общественнаго интереса, не отвѣчаютъ на потребность? Откуда это безразличное, неумѣлое отношеніе къ ,молодымъ' художникамъ? Откуда охлажденіе къ ,старикамъ'? Можно подумать, что современная живопись постепенно утрачиваетъ свое значеніе для публики, все больше становится чѣмъ то второстепеннымъ, почти лишнимъ...

...

...

Нельзя винить одну публику. Ея отношеніе—слѣдствіе, а не ,Старые' и ,новые'  
причина. Отчего прежняя большая публика (70-хъ и 80-хъ художники



годовъ) относилась къ живописи менѣе равнодушно? Конечно не оттого, что была болѣе художественно-чутка. Не оттого ли что она чувствовала единомысліе свое съ художниками? Она искренно восхищалась Айвазовскимъ, Семирадскимъ, Верещагинимъ, Ярошенко, Шишкинымъ, Волковымъ... Они были вполне доступны, понятны ей и потому милы. Они смотрѣли на природу, на жизнь одними глазами съ нею. Виновата ли публика, что въ 90-хъ годахъ, подъ вліяніемъ сложныхъ внутреннихъ процессовъ культуры, эта идиллія исчезла и на мѣстѣ ея воцарился хаосъ?

Еще такъ недавно русское искусство находилось въ полномъ рабствѣ у теорій ,пользы и блага'. Это трудное время прошло. Появилось другими настроеніями. Но къ нимъ совершенно не было подготовлено ни большинство зрителей, ни большинство художниковъ. Подъ брязжаніе эпигоновъ нашего ложно-реализма, живописцы послѣднихъ формаций посмотрѣли на искусство ,новыми глазами', шагнули впередъ черезчуръ быстро для публики, — иные ,слишкомъ ранніе предтечи слишкомъ медленной весны' — такъ быстро и неосторожно, что не только остались безъ публики, но и безъ твердой опоры, безъ яснаго представленія о цѣли...

Въ результатѣ, наша публика (въ сущности очень искренняя и непосредственная въ своихъ сужденіяхъ) утратила довѣріе къ художникамъ. Съ одной стороны потеряла способность преклоняться передъ вчерашними кумирами: почувствовала, что не у нихъ правда. Съ другой — еще не научилась вѣрить даровитымъ новаторамъ: ей все кажется, что у нихъ ложь. Если и замѣтно, за послѣднее время, улучшение ея вкуса, то главнымъ образомъ постольку, поскольку плохіе художники перестаютъ увлекать. Скептицизмъ даже по отношенію къ такимъ безспорнымъ мастерамъ, какъ Со-



мовъ и Врубель, царить по прежнему, но попробуйте тѣхъ же скептиковъ, готовыхъ при всякомъ случаѣ обрушиться на сумасшествіе ,декадентовъ', спросить о ,Петербургскомъ обществѣ художниковъ' или даже о ,передвижникахъ'—вы рѣдко услышите одобреніе.

,Старики стали писать хуже'. Нѣтъ. Просто измѣнились къ нимъ требованія. То, что нравилось лѣтъ десять-пятнадцать назадъ, теперь положительно меньше нравится. Не только у ,новыхъ' художниковъ, у самыхъ нетребовательныхъ зрителей ,глаза стали другими', вкусы утончились. Это не излишній оптимизмъ. Незамѣтно и безсознательно публика опередила своихъ недавнихъ вождей.

Но опередила недостаточно! Она инстинктивно почувствовала живость прежнихъ пріемовъ изображенія — тенденціозность, грубое пренебреженіе формой, олеографическую вульгарность колорита—но не научилась свободному, изысканному отношенію къ живописи. Обычные посѣтители выставокъ еще не привыкли видѣть въ картинѣ картину, т. е. выраженіе художникомъ въ краскахъ, линіяхъ и образахъ своего, субъективнаго пониманія природы.

Художественная правда — тысячеликая. Мѣрило живописи—творческая личность: не то, что воплощено, а какъ. Въ этомъ ,какъ' сливаются и замыселъ, и тема, и техника картины—все, что принято дѣлать на понятія ,формы' и ,содержанія'. Чтобы наслаждаться картинами, а тѣмъ болѣе судить о нихъ, надо разъ навсегда усвоить эту аксіому. Иначе, какія бы произведенія не находились передъ нами — японскія какемоны, Сомовъ, Рембрандтъ или итальянскіе примитивы, мы будемъ вѣчно бродить ,вокругъ да около'. Для проникновенія въ сущность живописи необходима культура глаза — умѣніе смотрѣть на картину, только смотрѣть, умѣніе мгновенно отказаться отъ своего нехудожническаго воспріятія міра

(воспріятія рефлексивнаго, не непосредственнаго) и охватить глазами самого художника то, что онъ изображаетъ, отрѣпаясь, насколько возможно, отъ всѣхъ переживаній, умственныхъ и моральныхъ, собственнаго воспринимающаго „я“ и въ то же время — открывая всѣ доступы къ этому „я“ для внѣшней отъ картины.

Таинство созерцанія красоты — тоже таинство, такое же, какъ творчество. И какъ бы не были различны глаза созерцающихъ и разнорѣчивы внѣшенія художника (въ зависимости отъ того, кто смотритъ), процессъ созерцанія — одинъ.

О вкусахъ не спорятъ. Можно расходиться въ оцѣнкѣ достоинствъ и недостатковъ мастера. Степень приближенія къ нему мѣняется съ каждымъ зрителемъ. И потому сила воздѣйствія картины — величина непостоянная. Но пути, ведущіе къ искусству, одни и тѣ же для всѣхъ зрячихъ.

Наша публика должна еще прозрѣть!

Отсюда — недоумѣвающее равнодушіе, о которомъ говорю. Въ жизни искусства воцарилось чудовищное недоразумѣніе. Художники смѣются надъ публикой; публика издѣвается надъ художниками. Въ результатѣ — полное отсутствіе единомыслія, согласія и среди художниковъ, и среди ихъ цѣнителей; въ связи съ этимъ — недостатокъ разумной критики, опредѣленности эстетическихъ мнѣній, любви во взглядахъ на творчество. Выскочки и подражатели притворяются новыми пророками новыхъ откровеній и заслоняютъ даровитыхъ людей отъ болѣе серьезнаго вниманія общества, которое отдѣляется отъ тѣхъ и другихъ тою же глупою кличкою „декадентства“. И опошляется, уродуется то новое, которое могло бы развиться въ хорошую сторону, и отбрасывается или обезцѣнивается то старое, которое должно быть вѣчнымъ въ искусствѣ.

Съ каждымъ годомъ старыя выставки—передвижная и академическая—кажутся еще ,старѣе'. Когда мы бываемъ на нихъ, ощущеніе—словно мы давно уже видѣли всѣ эти пейзажи, портреты и жанры, эти закаты, разсвѣты, зимы и весны, этихъ нарядныхъ боярынь и живописныхъ стариковъ,—видѣли много разъ, мучительно зная, что увидимъ снова и снова. И тягостное сознаніе смутнаго, заколдованнаго круга, изъ котораго нельзя вырваться, переходить въ острое, почти физическое неомоганіе... Хочется побороть себя, доказать себѣ хоть на минуту, что можетъ быть это не такъ. Но въ мысляхъ звучатъ все тѣ же слова: застой, упадокъ, смерть.

Я говорю объ общемъ художественномъ уровнѣ выставленныхъ картинъ. Немногія талантливныя, живыя работы стоятъ какъ то совсѣмъ отдѣльно, чуждыя своимъ сосѣдямъ, какъ люди, одаренные рѣчью, въ толпѣ глухонѣмыхъ...

Я нисколько не отрицаю ,заслугъ' передвижниковъ. Они первые приблизили русское искусство къ русской жизни и сдѣлали это въ то время, когда общество принципиально ,отрицало эстетику'... Пусть, какъ эстетики, сами они ошибались. Убѣжденность всегда сила. Они по своему полюбили искусство. Повѣрили въ истинность и нужность своего творчества и заставили вѣрить ему современниковъ. Боролись за идею. И вѣяніе жизни чувствуется въ томъ, что было ихъ дѣломъ. Но теперь? Когда то насущная, вызванная жизнью правда отжила. Осталась только ея оболочка. Остались слова и традиціи, которымъ никто больше не вѣритъ. Въ сущности, отъ выставокъ прежде славнаго товарищества сохранилась одна репутація. Собственную ,физіономію' онѣ давно утратили. Большинство современныхъ передвижниковъ смѣло могло бы примкнуть къ выставкамъ Пассажа, маленькое меньшинство—къ ,Академической' или, въ лучшемъ случаѣ, къ ,Новому Обществу'. Въ самомъ дѣлѣ, на современной ,Передвижной' выставляютъ

живописцы какихъ угодно ,направленій‘, даже подражатели Малявину, даже доморощенные неопмпрессионисты... Это уже не прежній оплотъ идейной живописи и русскаго ,реализма‘. Зачѣмъ же упорствовать въ отстаиваніи самостоятельности, которой давно нѣтъ. По привычкѣ? Но искусство! Вѣдь, въ нашей провинціи передвижники, благодаря своей старой репутаціи, могутъ почитаться сѣтелями художественныхъ истинъ. Привычка! Но отъ этой привычки укореняется ,дурной вкусъ‘; поколѣнія русскихъ людей воспитываются на мертвыхъ пейзажахъ Волкова, Киселева и Пимоненко, на ужасныхъ портретахъ Бодаревскаго, на жаирахъ Богданова-Бѣльскаго, Лебедева и т. д.

Напрасно Товарищество мечтаетъ объ обновленіи, о ,привлеченіи новыхъ силъ‘. Это только самообманъ. Еще сравнительно недавно въ его составѣ были выдающіеся художники—Сѣровъ, Левитанъ, Васнецовъ, Рябушкинъ, Нестеровъ, Ивановъ. Всѣ, кромѣ Рѣпина и Сурикова, въ свое время ушли. Примѣру ихъ должна послѣдовать и даровитая молодежь, случайно попадающая на Передвижныхъ.

Впрочемъ, товарищество начинаетъ, повидимому, сознавать свой конецъ. Съ будущаго года его выставки не будутъ больше ,передвигаться‘ по нашимъ городамъ. Въмѣсто нихъ организуются въ провинціи другія—съ участіемъ членовъ ,Союза русскихъ художниковъ‘... Пора.

...

...

Выставки  
Пассажа

Трудно говорить объ умирающихъ. Еще труднѣе—о мертвыхъ. Выставки въ залахъ Пассажа (Товарищество художниковъ‘ и ,Петербургское общество‘)—даже не выставки, а магазины ,хорошенькихъ‘ натурщицъ въ золоченыхъ рамахъ, гладенькихъ жанровъ, олеографическихъ ландшафтовъ, безграмотныхъ исто-



рическихъ композицій и *natures mortes*... Мертвые срама не  
пугаютъ.

...

...

Значеніе академическихъ выставокъ тоже близится къ концу. Академическія  
Но причина ,конца' другая.

Послѣ того, какъ умерла старая Академія, во главѣ выста-  
вокъ встала группа художниковъ свободныхъ, передовыхъ.  
Увлеченіе ,новыми формами' смѣнило прежнее ремесленное  
безразличіе. Людямъ легковѣрнымъ уже мерещилось близкое  
возрожденіе... Случилось иначе. Новыя увлеченія оказались  
достаточно незрѣлыми, чтобы не сдѣлаться самостоятельнымъ,  
терпѣливымъ исканіемъ художественной правды. Почти всѣ  
,новые' участники вскорѣ превратились въ такихъ же скуч-  
ныхъ ремесленниковъ, какъ и ,старые'...

Малокультурность нео-академистовъ сказывается во всемъ—  
и въ однообразіи темъ, и въ торопливомъ подражаніи ,запад-  
нымъ' образцамъ, и въ непріятномъ ,мюнхеновскомъ' тонѣ  
большинства холстовъ. Мюнхеновская эффектность, эта пре-  
старѣлая уже ,сецессионская' элегантность, все еще, повиди-  
мому, считается ,последнимъ словомъ' искусства у питомцевъ  
нашей художественной *Alma mater*.

Многихъ участниковъ Академической нельзя упрекнуть въ  
неспособности и въ незнаніи техники. Наоборотъ, техникой  
они владѣютъ безусловно. Есть умѣніе, есть стараніе. И въ  
то же время—какое отсутствіе воображенія, утонченности,  
индивидуальной смѣлости! Чѣмъ то холоднымъ, безсильнымъ  
вѣтъ отъ этого мастерства безъ трепета исканій, отъ этого  
ловкаго дѣланія безъ творческой искры. Примѣры?

Куликовъ несомнѣнно достигъ извѣстной виртуозности, но  
онъ беззастѣнчиво поддѣлывается ,подъ Рѣпина'. Шмаровъ,

быть можетъ, «элегантный» портретистъ, но онъ самодовольно остановился на своей легкой манерѣ и дальше—ни шагу. За-рубинъ, Столица очень опытные пейзажисты, въ особенности—первый, но въ ихъ картинахъ ремесленная эффектность такъ явно преобладаетъ надъ красочнымъ замысломъ и чувствомъ природы.

Изъ пейзажистовъ одинъ Химона замѣтно совершенствуется; въ послѣднихъ «видахъ Греціи» умно разработана тема южнаго солнца и мраморныхъ развалинъ. Остальные талантливые «куинджисты» Рыловъ, Латри, Богаевскій, Пурвиль примкнули къ другимъ выставкамъ.

Я бы хотѣлъ еще выдѣлить въ отдѣльную группу молодыхъ участниковъ, подающихъ надежды: Бродскаго, Лаховскаго, Киселеву (съ ея не по женски широкими, но непріятно-манерными портретами), Колесникова (которому надо оберегать себя отъ мнимой колоритности), Фешина, Горѣлова. На нихъ сказалось меньше плохое вліяніе профессоровъ Академіи. Если они разовьютъ свою самостоятельность, то тогда конечно не долго будутъ вѣрны академической выставкѣ.

Вспоминаются еще холсты Савинова. Они слишкомъ темны, но въ нихъ—глубокій тонъ и оригинальная задуманность: сумрачныя краски порою вспыхиваютъ волшебнымъ отливомъ, неожиданными пятнами расцвѣтаютъ на фонѣ комнаты осенніе цвѣты, лунной ночью мерцаетъ серебромъ вода залива. На одной изъ «Отчетныхъ» выставокъ, а также въ «Новомъ Обществѣ» были красивы картины-сказки Савинова съ интересно понятой архитектурой древне-русскихъ рѣзныхъ избъ и каменно-облачнымъ небомъ.

Объ остальныхъ не хочется говорить. Что скажешь о мертвыхъ этюдахъ Вещилова или о его премированномъ Юліи

Сергій Маковскій

Цезарѣ, напоминающемъ всѣ банальности Семипрадскаго? Что скажешь о творчествѣ Розанова? о сентиментальныхъ гипсахъ Диллонъ? о приторной панорамности Крыжицкаго? о символическихъ претензіяхъ Клокачевой? о портретахъ Эберлинга? о громадныхъ ,машинахъ' Сычкова? Все это—далекое, безпорывное, отжившее, неиндивидуальное; хочется поскорѣе отдѣлаться отъ впечатлѣнія... забыть.

Въ итогѣ—ясно: несмотря на десятки премій, на даровое помѣщеніе и всякія ,поддержки', академическія выставки, послѣ нѣсколькихъ лѣтъ кажущагося подъема, вѣрными и смѣлыми шагами идутъ назадъ. Съ каждымъ годомъ приобрѣтаютъ все болѣе явный отбѣнокъ дешеваго производства на дешевые вкусы. ,Количественное вліяніе' все замѣтнѣе переходитъ къ ,поворотамъ' сомнительнаго качества, наполняющимъ залы Академіи развязными поддѣлками подъ ,широкую манеру', безграмотными набросками, претендующими на ,настроеніе и непосредственность', и совершенно невѣроятными аллегоріями въ quasi-современномъ духѣ.

Некультурность—и въ самомъ устройствѣ академическихъ выставокъ: расположеніе картинъ, характеръ рамъ, тысяча неприятно дѣйствующихъ деталей указываютъ на полное нежеланіе устроителей считаться съ требованіями вкуса.

Выставка—праздникъ искусства. На выставкѣ всякую мелочь надо строго обдумать—согласовать частности въ одно цѣлое, примирить диссонансы, выдѣлать красиво контрасты, для достиженія единства настроенія, стиля. Нельзя ограничиваться развѣшиваніемъ холстовъ на щитахъ, руководствуясь только ихъ размѣромъ и освѣщеніемъ! Надо облегчить зрителю интимную бесѣду съ художникомъ, безъ которой невозможно приближеніе къ личности автора.

У выставки должна быть своя архитектура, своя идея... На

ежегодныхъ академическихъ ,базарахъ' эти правды попираются съ варварскимъ легкомысліемъ.

При такомъ положеніи дѣла неудивительно, что всѣ мало-мальски добросовѣстные художники стремятся ,уйти' отъ Академіи. Въ сущности это единственное, что остается и всѣмъ молодымъ, вступающимъ въ жизнь художникамъ, которые ежегодно снабжаются дипломами. Дурной примѣръ заразителенъ...

Краснорѣчивое доказательство—послѣднія ,Отчетныя выставки учениковъ высшаго художественнаго училища'. Казалось бы,—именно здѣсь должны радовать хорошія ,начинанія'. Въдѣ на этихъ выставкахъ впервые выступаютъ неизвѣстные, юные, неопредѣлившіеся художники, отъ которыхъ зависитъ ближайшее будущее русскаго искусства. На этихъ выставкахъ пробиваютъ себѣ дорогу новыя силы, свѣжіе таланты, еще не порабощенные ремесленнымъ трудомъ и привычкой дешеваго заработка...

И каждый годъ, осенью, идешь въ Академію художествъ съ тайной надеждой: вдругъ явится изъ молодежи незнаемый и желанный, и околдуетъ красками, смѣлостью вдохновенной, золотымъ огнемъ восходящаго солнца... Но хмуро, безнадежно хмуро ноябрьское небо, и хмуры, по прежнему, залы Академіи—словно большіе склепы, закрытые для солнца красоты.

Между ,конкурентами' на званіе художника, вотъ уже много лѣтъ, ни одного сильнаго дарованія, ни одного обѣщанія яркой побѣды. Все это—люди, можетъ быть и не лишены индивидуальности и способностей, но чего то главнаго не чувствуется въ ихъ дебютѣ,—того, что даетъ увѣренность въ нужности, въ безусловной цѣнности творчества. Эти холсты могли бы не быть написаны, авторы могли бы не получить ,званія' (съ отправкой или безъ отправки за границу), и не обѣд-



нѣло бы искусство. Они не нужны искусству; безразличны ему. Какъ выставка картинъ на лунѣ.

А ученики, будущіе „конкуренты“! Когда смотришь на ихъ этюды, въ которыхъ изрѣдка, какъ будто случайно, мерещится проблескъ живой, непосредственной влюбленности въ чары природы,—невольно думается: стоитъ ли учиться годами, стоитъ ли тратить такъ много холста, такъ много красокъ и лучшаго времени для того, чтобы въ концѣ концовъ „творить“ такъ безпомощно?

Самое удручающее въ этихъ ученическихъ работахъ „подъ руководствомъ“ профессоровъ—Рѣпина, Киселева, Рубо и т. д.—непониманіе красочныхъ задачъ живописи. Въ отношеніи „учениковъ“ къ цвѣту и свѣту поражаютъ то чернота, безнадежная тусклость, то рѣзкая глаза яркость, съ претензіями на *plein air*—яркость холодная, фальшивая, мертвая. Что хуже?.. Наши академисты или вовсе не видятъ красокъ, или, вмѣсто цвѣта, волшебства солнечнаго міра, видятъ только голыя краски и думаютъ, что въ ихъ нестромъ сочетаніи заключается „колоритъ“.

Нѣтъ, не въ Академіи суждено загорѣться солнцу красоты. Страшно дѣлается и обидно, когда поймешь, какому искусству учатъ юношество наши „маститые“ профессора. Подростающее поколѣніе художниковъ потеряло чувство художническаго умѣнья. Послѣ реформы Академіи, пали старые устои ея „классическаго“ періода. Но ничего на ихъ мѣстѣ не укрѣпилось жизненно-новаго. Старая Академія душила личность, заковывала ее въ рамки узкаго, холодно-школьнаго мастерства „на заданныя темы“. Новая Академія провозгласила свободу, и свобода превратилась въ высочайше утвержденную распущенность. Была плохая, мертвая школа. Теперь—отсутствіе всякой школы.

Какъ всегда у насъ—вообразили, что реформа зависитъ отъ ,перемѣны устава‘. Вѣчное заблужденіе! Для новаго дѣла нужны новые талантливые люди. Чтобы не повторялись ученическія выставки, подобныя послѣднимъ, надо подойти съ живымъ интересомъ къ задачамъ современнаго творчества и призвать въ Академію даровитыхъ руководителей, хотя бы иностранцевъ, если ихъ нѣтъ въ Россіи.

Какое простое и трудное рѣшеніе вопроса! Сами члены Академіи видятъ тотъ невозможный тупикъ, въ которомъ очутилось наше высшее художественное преподаваніе. Весною 1908 года, подъ предсѣдательствомъ гр. И. И. Толстого, состоялся рядъ совѣщаній (съ участіемъ нѣсколькихъ передовыхъ художниковъ и безъ участія академическихъ профессоровъ) для обсужденія реформы ,Высшаго художественнаго училища‘ по образцу старой, Екатерининской Академіи. Члены совѣщанія единодушно высказались за проектъ... Что же, будемъ надѣяться, что его осуществленіе начнетъ новую эру академической жизни.

...

...

Союзъ. Послѣ выставокъ ,Міръ искусства‘, сыгравшихъ на рубежѣ XX-го столѣтія такую большую роль въ исторіи русской живописи, передовые художники объединились подъ знаменемъ ,Союза русскихъ художниковъ‘. Къ сожалѣнію только, въ числѣ передовыхъ, рядомъ съ большими, настоящими талантами и молодыми искателями новыхъ путей, оказались мастера, уже пережившіе свою славу, усталые, старѣющіе знаменитости. Они сообщили ,Союзу‘ характеръ преждевременной отсталости. Въмѣсто русскаго Сецессиона—дѣйствительно бодрой выставки протеста противъ застоя и рутины ,большинства‘, получилось предпріятіе какое то безразличное, не освященное жизненнымъ замысломъ.

Выставки Союза, оставаясь бесспорно лучшими и единственно-серьезными выставками, какъ то фатально ,не удавались'. Наиболѣе плодovitыми экспонентами оказывались наименѣ интересные, а самые дѣйныя, за исключеніемъ двухъ-трехъ, являлись участниками словно по обязанности. Широкое привлеченіе въ ряды приглашенныхъ талантливыхъ, держающихся ,молодыхъ' также ни къ чему не привело; представители этой молодежи, дорожа званіемъ ,союзника', какъ своего рода дипломомъ, продолжали пользоваться всѣми поводами для самостоятельныхъ выступленій отдѣльными кружками.

При такихъ условіяхъ Союзъ не могъ пріобрѣсти значенія объединяющаго центра и тѣмъ менѣе—руководящаго передового лагеря. Расколъ начался въ средѣ самихъ инициаторовъ. Не сегодня-завтра все дѣло можетъ распасться, и это жаль, потому что именно теперь публика, не поспѣвающая за ,декадентами' послѣдней формации, начинаетъ всматриваться въ ,декадентовъ' вчерашняго дня съ сочувственнымъ вниманіемъ. При новой группировкѣ, менѣе индивидуалистически-свободной, менѣе безпартійной, могутъ создаться новые поводы для недоумѣній.

...

...

Еще неудавшаяся выставочная организація—,Новое Общество художниковъ'. Его созданіе вызвало въ свое время понятное сочувствіе среди друзей искусства. ,Новое Общество' возникло, какъ попытка небольшого кружка молодыхъ, ищущихъ питомцевъ изъ Академіи отъединиться отъ пошлаго ,большинства'.

Новое  
Общество

Первая выставка обѣщала много. Удачный подборъ картинъ главныхъ участниковъ—Гауша, Кардовскаго, Аронсона, Фокина, Кустодіева, Баклундъ—давалъ право вѣрить въ свѣжесть намѣреній. Чувствовалось, что инициаторы отнеслись къ задачѣ

серьезно, культурно. На это указывало и самое устройство выставки: красивое расположение картинъ, и удачное убранство скучныхъ залъ Академіи Наукъ, темнозеленныя пятна декоративныхъ растений, пахучіе гіацинты, бѣлые и лиловые въ маіоликовыхъ вазахъ... Все это мелочи, но мелочи, доказывающія извѣстный уровень вкуса, мелочи, очень нужныя въ наши дни, когда внѣшній видъ выставки пріобрѣлъ большое значеніе.

Къ сожалѣнію, отъединиться не всегда значитъ—найти яркую самостоятельность. Лучшихъ надеждъ недостаточно для побѣды. Я боюсь сказать, что Общество стало безнадежнымъ. Но дѣйствительность наводитъ на серьезныя опасенія: выставка Новаго Общества изъ года въ годъ становится случайнѣе, безпорядочнѣе. .

Первоначальная задача забыта. Наиболѣе даровитые индѣаторы дезертировали. Остался тяжелый ‚балластъ‘—въ лицѣ совсѣмъ недаровитыхъ Мурашко, Пироговыхъ, Шервудовъ, Нерадовскихъ и т. д., рядомъ съ которыми произведенія приглашенныхъ знаменитостей изъ Союза кажутся случайными гостями.

Желаніе конкурировать съ Союзомъ все больше толкаетъ Новое Общество на путь ‚погони за именами‘. Это не можетъ дать выставкѣ прочной, осмысленной *raison d'être*. Сказочные пейзажи Богаевского и декораціи Головина, акварели Сомова, Лансере могутъ украсить любую выставку, но ‚балластъ‘ остается балластомъ, сообщающимъ непріятный специфическій оттѣнокъ всему предпріятію. Не надо быть пессимистомъ, чтобы и здѣсь предвидѣть неизбѣжный, естественный конецъ...

. . . .

. . . .

Выводъ Что же останется? Не только фактически, но идейно, жизненно—какъ праздникъ искусства съ воспитательнымъ влія-



ніемъ на вкусы публики, какъ выводъ изъ всѣхъ предыдущихъ группировокъ. Какая выставка поведетъ художниковъ и публику—впередъ?

Конечно, не маленькія ,часовни искусства', какъ московская ,Голубая Роза' или петербургскій ,Вѣнокъ'. Мнѣ кажется, что время узко-партийной замкнутости все таки пережито. Въ этомъ отношеніи идея Союза вѣрна; ошибка — въ другомъ, въ отсутствіи жюри, строгаго выбора и широкой, серьезно обдуманной программы. Настало время объединительныхъ выставокъ, совмѣщающихъ различныя теченія, но съ очень осторожнымъ пріемомъ картинъ. Выставокъ таланта, въ какомъ бы направленіи онъ не выражался. Нуженъ русскій Салонъ—средоточіе всего цѣннаго и характернаго не только въ русскомъ художествѣ, но въ искусствѣ міра. Такіе Салоны существуютъ у другихъ народовъ Европы. Будутъ и у насъ. Можетъ быть, тогда пониманіе истинныхъ цѣнностей творчества облегчится и для публики, равнодушной къ ,старымъ' художникамъ и недовѣрчивой къ ,новымъ', и для художественной молодежи, не знающей, въ концѣ концовъ, кому повѣрить и куда идти.

Въ Россіи есть таланты и желаніе работать, но для культурнаго созиданія нужна культурная общественная атмосфера, которой нѣтъ.

...

...

Нигдѣ не приходится работать художникамъ въ болѣе трудныхъ условіяхъ. При отсутствіи поддержки со стороны эстетически-развитой публики, безъ критики, безъ воспитывающихъ глазъ впечатлѣній, вдали отъ художественныхъ центровъ міра.

Культурная  
среда

Россія такъ бѣдна и ,неустроена', въ ней столько насущно-жизненныхъ проблемъ, столько элементарной борьбы и роко-

выхъ невзгодъ, что искусство въ ея городахъ кажется только роскошью, роскошью или средствомъ для другихъ общественныхъ цѣлей, но само по себѣ, какъ высшая цѣль и культурная побѣда, какъ необходимое завершеніе жизни, оно не чувствуется, не волнуетъ, не убѣждаетъ и не влюбляетъ въ себя.

Не надо особенной зоркости, чтобы понять, какъ мало въ Россіи эстетическихъ стремленій. Менѣе, чѣмъ въ любой странѣ. Уродство, грязь, неряшливое забвеніе о минимальномъ вкусѣ — царятъ полновластно. Несмотря на ,интеллигентность' среднихъ классовъ, на впечатлительность и несомнѣнную даровитость народа, въ этой сѣрой, безформенной жизни страны нѣтъ благообразія, нѣтъ исканія стройности — инстинктовъ зодчаго, стремленія къ прочному, законченному, красивому.

Недостатокъ этого стремленія сказывается во всемъ — въ литературѣ, въ наукѣ, въ политикѣ, въ общественномъ бытѣ, въ идеологическихъ теченіяхъ. Отсутствие опредѣленныхъ критеріевъ, неясность мысли, пренебреженіе формой, шаткость понятій и расплывчатость идеаловъ, отсутствіе школы, единенія, преемственности въ культурныхъ достиженіяхъ — все вмѣстѣ создаетъ ,соціальный воздухъ' исключительно неблагопріятный для искусства.

Наши художники выучиваются какъ то случайно, случайно создаютъ красивые, ,обѣщающіе' произведенія, бесплодно борются съ нуждой или поощряются на ненужное и вредное; рано умираютъ или преждевременно слабѣютъ, ,выдыхаются', обращаясь въ скучныхъ ремесленниковъ, не оправдавъ надеждъ.

Не одна большая публика, даже немногіе любители искусствъ осуждены на блужданіе въ области идей и модныхъ словъ,

забытыхъ, отжившихъ на Западѣ, но искушающихъ насъ новизной. Въ то же время коренные вопросы, безъ рѣшенія которыхъ нельзя двинуться дальше, остаются невыясненными. Самыя очевидныя правды нуждаются еще въ словахъ, въ формулировкѣ.



Одинъ изъ нерѣшенныхъ вопросовъ—вопросъ о русскомъ національномъ искусствѣ. Особенно жгучій для насъ и сложный, вслѣдствіе удивительной незрѣлости нашего національно-культурнаго самосознанія. Мы давно заблудились въ какихъ то роковыхъ идеологическихъ противорѣчіяхъ, непробвенныхъ ни жизнью, ни исторіей...

Россія и Европа. Это противуположеніе, невѣрное по существу, привело къ не менѣе лживой дилеммѣ: или Россія—или Европа. Мы обрѣтаемъ національное въ отреченіи отъ Западнаго; тяготѣя къ Западу отречаемся отъ національности; національное для Россіи—неевропейское, до-петровское'...

Вотъ софизмъ, создавшій бесплодную междоусобную борьбу въ обществѣ, борьбу мнимыхъ принциповъ, беспочвенныхъ теорій и легкомысленныхъ предубѣжденій.

Тотъ же софизмъ былъ приложенъ къ искусству: все что отъ Западнаго—подражательно, самобытно—все, что говоритъ о допетровской Руси. Такъ получился фантастическій критерій для оцѣнки присущихъ русскому творчеству элементовъ самобытности. И, какъ слѣдствіе, явилось и отрицаніе этой 'самобытности'—столь характерный для русскихъ мнимый 'антипатріотизмъ', возмущающій мнимыхъ 'патріотовъ'.

Въ результатѣ, рядъ художниковъ отвернулся отъ 'европейскаго' искусства, чтобы не измѣнять завѣтамъ родины, другіе—такъ же рѣшительно отказались отъ родины, любясь Западомъ. Имъ говорили: вы не русскіе. Они отвѣчали: у искусства нѣтъ національности.



Я думаю не такъ. Искусство выражаетъ культуру. Культура всегда національна. Будемъ далеки отъ эстетическаго шовинизма; искусство нельзя заключить ни въ какія рамки; при современномъ тяготѣніи народовъ къ общимъ культурнымъ формамъ, художественный интернаціонализмъ становится все болѣе понятенъ. Но это не значитъ, что народъ можетъ забыть родную красоту! Нельзя требовать отъ художника непременно „національнаго духа“; не это—мѣрило художественныхъ достижений. Но въ искусствѣ каждаго народа должны быть чуткіе, серьезные выразители національнаго генія.

Въ Россіи, какъ нигдѣ, съ настойчивой страстностью доказывалось: будемъ національны. И нигдѣ этотъ призывъ не вызывалъ болѣе откровеннаго протеста. Почему? Мнѣ кажется, что я отвѣтилъ. Потому что незрѣлость національнаго самосознанія привела насъ къ нецѣльной антитезѣ. Въ устахъ нашихъ „патріотовъ“ призывъ къ націонализму не имѣлъ никакого реальнаго смысла. И такъ же нереаленъ былъ „анти-патріотическій“ лозунгъ: будемъ европейцами! Нашему искусству въ одинаковой степени повредили и непродуманныя стремленія къ самобытности, и непродуманный отказъ отъ націонализма. Все дѣло въ томъ, что это слово слишкомъ долго понималось нецѣльно, какъ выводъ изъ софизма, не какъ живая, исторически созданная, развивающаяся въ вѣкахъ идея. Творческая идея, идея-сила, культурная идея.

...

...

У народовъ Запада культура развивалась равномерно, во многомъ—сама изъ себя, какъ растеніе, корни котораго уходятъ глубоко въ землю. Россія, благодаря особымъ условіямъ своей эволюціи, напоминаетъ растеніе съ „воздушными корнями“. Они тянутся къ стеблю изъ разныхъ мѣстъ, вливая въ него

Культурные  
корни

питательную свѣжесть многихъ родниковъ. Родная почва камениста, открыта всѣмъ вѣтрамъ; могучій стебель завялъ бы, нерасцвѣтши, питаясь только отъ нея. Онъ бы не расцвѣлъ, если бы не дали ему корней земля Варяговъ и земля Византійцевъ и позже—земли европейскаго Запада...

Эти западные корни стали тянуться къ намъ вовсе не со времени Петра,—гораздо раньше. Безъ Запада нашъ XVII вѣкъ такъ же невозможенъ, какъ XVIII-й. Если же вліянія Запада получили быстро преобладающее значеніе, то причина—естественный ростъ, а не прихоть геніальнаго реформатора.

Народъ, какъ растеніе, жадно впитываетъ соки, нужные ему въ борьбѣ за жизнь. Что бы не говорили наши славянофилы, у нихъ нѣтъ ни одного довода, ни одного реального доказательства того, что реформы Петра были насильственны, чужды національному духу, а не явились логическимъ выходомъ изъ вѣковыхъ скрытыхъ потребностей народа.

Петръ былъ величайшій изъ русскихъ націоналистовъ, можетъ быть не всегда сознательный и осторожный, но все, что сдѣлано имъ, сдѣлано во имя національной идеи. Его ,антипатріотизмъ', въ разумѣніи простолюдинъ, старообрядцевъ и ,длиннобородыхъ' бояръ, былъ отвѣтомъ на плохой патріотизмъ, на застой быта, на вырожденіе культурныхъ идеаловъ. Блестящее шествіе Россіи послѣ Петра убѣждаетъ лучше всякихъ словъ, какъ вѣрно были имъ угаданы дремавшія въ націи стремленія, какой яркій выразитель ихъ—онъ самъ.

Петръ создалъ новое русское государство и указалъ Россіи путь къ новому русскому европеизму. Но конечно: Западъ, воспринятый верхними слоями общества, не могъ сразу претвориться въ національно-творческую силу. Наступила эпоха подражательности, смѣшной, грубой въ началѣ; въ то время, какъ массы народа оставались прежнимъ, до-петровскимъ на-

родомъ, правящіе классы перенимали обликъ голландцевъ, нѣмцевъ, французовъ, англичанъ, забывая завѣты прошлаго.

Я не спорю: навѣрное, гораздо дѣйствительнѣе была бы наша европеизація, если бы совершилась не извнѣ, не изъ подражательности, а изъ сознательнаго пріобщенія къ творческимъ идеямъ Европы. Но развѣ исторія ждетъ? Какъ медлительно было бы такое пріобщеніе! Сосѣди успѣли бы насъ уничтожить. Государству нужны были новыя формы для внѣшняго могущества, для самозащиты. Уродливая быстрота заимствованія этихъ формъ—историческая неизбѣжность.

Нѣтъ ничего забавнѣе современныхъ разсужденій на тему: если бы Петръ не поторопился, если бы не расправился такъ рѣзко съ обычаями старины, если бы... Какъ будто нація можетъ отдѣлать себя отъ жизни другихъ націй! Развѣ не правъ хирургъ, отнимающій ноги у больного, когда нѣтъ другихъ средствъ противъ гангрены?

Петръ былъ жестокимъ хирургомъ, и отнятыя ноги намъ дороги. Но безногій народъ можетъ научиться летать! У націи вырастаютъ крылья. Наши крылья — та живая культурная идея, которая еще такъ плохо понята, идея, соединяющая ‚Россію и Западъ‘, идея новой Россіи, благоговѣйной къ своимъ старымъ корнямъ, потому что они создали ея прошлое и еще питаютъ великую темную душу народа, и—Россіи, устремленной къ будущему, пріобщившейся къ культурному строительству Европы—‚нашей второй родины‘, какъ говоритъ Достоевскій.

Этотъ окрыленный націонализмъ такъ же чуждъ безсильной ‚западобоязни‘, какъ и безсильному ‚западничеству‘. Горе именно въ томъ, что у насъ были русофилы и были западники, но почти не было русскихъ европейцевъ. Особенно—въ области искусства.

Зодчество, ваяніе, живопись — нѣжнѣйшіе цвѣты культуры. На нихъ сильнѣе дѣйствуютъ ея пороки. Въ Россіи вся идейная атмосфера вліяла скорѣе отрицательно на развитіе художественной самобытности.

Нигдѣ не было болѣе завязтыхъ ненавистниковъ иноземщины<sup>4</sup>, но нигдѣ такъ плохо не изучали родину—ея святыни, ея старину, ея вѣковыя красоты. Надо посѣтить историческіе города Россіи, чтобы понять, какъ они заброшены, никому не нужны. Памятники искусства, — забытые оазисы среди пустынь провинціальной скуки и грязи, свидѣтели единственные минувшаго,—стоятъ безъ призора, заваленные мусоромъ, не вызывая благоговѣнія. Въ лучшемъ случаѣ какой нибудь затѣжій археологъ полюбопытствуетъ объ ихъ существованіи. Обидно, до какой степени даже у людей развитыхъ, пробужденныхъ, озабоченныхъ искренно отечествомъ, этого уваженія мало. Такъ повелось изстари. Такъ воспиталось общество. И вотъ въ итогѣ—до сихъ поръ большинству русскихъ, не шовинистовъ или спеціально не изучавшихъ вопроса, нашъ древній стиль представляется какимъ то мифомъ и влеченіе къ нему—почти доказательствомъ „дурного вкуса“...

Этотъ пресловутый стиль—патріотическій вымыселъ. Мы не создали самостоятельнаго зодчества. Всѣ формы старинныхъ русскихъ зданій—заимствованы у искусства Византіи, Норвегіи, Италіи, Индіи... Не такъ ли? Въ періодъ до-христіанскій наши учителя были Варяги. Принявъ православіе, мы стали сооружать храмы по греческимъ образцамъ Македонской эпохи. Это продолжалось долго. Но объединители Руси, цари московскіе, подъ вліяніемъ восточной пышности, занесенной татарами, и первыхъ общеній съ культурой Запада, пожелаши окружить себя затѣйно-богатыми дворцами и соборами. Строгій византійскій стиль отжилъ. Въ Москву были призваны итальянскіе зодчіе. Отсюда—прихотливость



очертаній, пестрота, нарядная узорность церквей, шатровыхъ башенокъ и теремовъ XVII вѣка: смѣсь стилей, византійскаго, романскаго, готики, ренесанса и, можетъ быть, индійскаго... Вотъ и все...

Не взирая на успѣхи современной археологіи, на разные кружки 'ревнителей' древности и ежегодно издающіяся веленевыя книги, это пренебрежительное 'отрицаніе' русскаго монументальнаго искусства все еще чрезвычайно распространенный недугъ. Взгляды на до-петровскую архитектуру, какъ на что то варварское и подражательное еще господствуютъ! Въ этомъ отношеніи русское общество стало немногимъ вдумчивѣе и осторожнѣе, чѣмъ сто лѣтъ назадъ, когда знатоки искусства, воспитанные на образцахъ Александровскаго емпіе'а, авторитетно утверждали: 'Предки наши не имѣли и не могли имѣть понятія о красотѣ зданій. Богатство составляло крайнюю цѣль украшеній церковныхъ... Первые храмы христіанскіе строились по примѣру современныхъ греческихъ. Послѣдовавшіе за ними были также болѣе или менѣе подражанія, уродуемые по прихотямъ строителей. Зодчество византійскаго вкуса замѣнилось какимъ то готическо-индійскимъ и т. д.' (Сѣверные цвѣты' 1826 г.).

Русскій скептицизмъ прежде всего выражается въ скептическомъ отношеніи ко всему русскому... Вотъ несомнѣнно великій грѣхъ противъ художественной культуры, противъ святая святыхъ народной исторіи, великая опасность на пути къ европеизаціи...

Безумно думать, что для любви къ старинѣ существуютъ археологи, профессора 'изящныхъ искусствъ' и вообще люди отсталые, что безразличіе и даже пренебреженіе къ прошлому вѣрное условіе для движенія впередъ. Германецъ Нитше могъ говорить объ 'излишествѣ исторіи' и націонализма. Мы должны говорить о 'недостаткѣ исторіи' и національнаго сознанія. Если

правда, что мы плохіе русскіе оттого, что недостаточно европейцы, то не меньшая правда и обратное: мы плохіе европейцы оттого, что недостаточно русскіе. Тогда какъ вездѣ на Западѣ ревниво лелѣялось родное творчество, благоговѣнно чтилась старина,—въ Россіи укрѣплялось невѣжественное равнодушіе къ памятникамъ древности и убивались творческія попытки крестьянства. Лучшій примѣръ—уничтоженіе старыхъ мѣдныхъ досокъ для лубковъ, которое довершилъ, въ началѣ 40-хъ годовъ, Закревскій. Вездѣ, гдѣ нужна была забота о ,своемъ“, бережная любовь къ созданному вѣками, все равно какими—древними или послѣ-петровскими, мы оказывались невнимательными, равнодушными, незнающими реликвій и чаръ своей земли.

• • •

• • •

Псевдо-русскій  
„ренесансъ“

Только въ силу того же вѣкового недоразумѣнія могли прослыть истинно-русскими талантами художники, изображавшіе русскую природу, русскую исторію и быть фальшиво, мелко, по мѣщански, какъ „полуинтеллигенты“, которые выучились кое-какъ техническимъ приѣмамъ у западныхъ мастеровъ, но не сумѣли оживить свои холсты ни единымъ лучемъ поэзіи! Только этимъ, наконецъ, можно объяснить ту позорную страницу русскаго искусства, которая называется „нео-русскій“ архитектурный стиль, распространившійся сравнительно недавно, хотя основаніе ему положено еще при Николаѣ Павловичѣ, и его насадители, разные Тоны, Дали, Монигетти, Зауервейде, Тиммы, Шарлемани, Ропеты, давно почилы въ славѣ. Не согрѣтый чувствомъ и воображеніемъ, мертвенно-академическій, несмотря на затѣйливость очертаній, вычурный безъ фантазій, тяжелый безъ внушительности—этотъ стиль, конечно, самое грубое, непужное и нерусское, что создала Россія во имя національнаго искусства. И какіе яркіе образцы этого „ренесанса“ возникаютъ еще теперь, на нашихъ глазахъ!

Сергѣй Маковскій

Ропеть умеръ—явился Парландъ. Вы видѣли храмъ Воскресенія въ память Александра II, только что построенный на Екатерининскомъ каналѣ?..

Страшно подумать: вотъ, послѣ почти двухъ тысячъ лѣтъ христіанства, въ столицѣ Россіи, выросло небывалое архитектурное уродство подъ знаменемъ русскаго христіанскаго зодчества...

Страшно. Вѣдь камни не гнутъ и камни остаются навсегда. Памятники архитектуры—каменная книга столѣтій. Что скажутъ о насъ будущія поколѣнія? Поймутъ ли что если Парландъ злоупотребилъ невѣдѣніемъ ,пославшихъ его“, виновато не общество,—что простые смертные не имѣли возможности помѣшать осуществленію этой роскошно-безмысленной затѣи,—что храмъ Царю-Освободителю сооруженъ усиліями чиновныхъ комисій, по указаніямъ какого то монаха, которому приснилось ,чудесное видѣніе“? Если же поймутъ, то имъ останется одно—уничтожить произведеніе Парланда безслѣдно, срыть до основанія чудовищный соборъ.

Достаточно элементарнаго чутія къ формѣ, чтобы придти въ ужасъ отъ этого нагроможденія приличныхъ деталей ,по Висплію Блаженному“, отъ грубо-замысловатыхъ куполовъ, колонокъ, орнаментовъ, отъ отсутствія архитектурной пластики, гармоніи, единства, логики—въ этомъ зданіи, сложенномъ изъ раскрашенныхъ кубиковъ.

Но внутри! Надо видѣть, что творится внутри, на стѣнахъ, пилонахъ и аркахъ собора, сплошь покрытыхъ мозаикой. Внутри—какія то немощныя потуги бездарно-кропотливой фантазіи. Парландъ и его помощники превзошли себя въ декоративномъ изувѣрствѣ. Всего характернѣе, пожалуй, по безвкусію—иконы самого Парланда, какъ ,Благовѣщеніе“, и Бѣляева—,Сонъ Якова“, ,Неопалимая купина“. Но не многимъ лучше мозаики Харламова—,Евхаристія“ и ,Спасъ“ въ алтарѣ,

или ‚Самаритянка‘ Отмара, или унылыя композиціи Кошелева — ‚Бѣгство въ Египетъ‘, или сладкіе жанры на евангельскіе сюжеты Бодаревского, доказавшаго еще разъ (послѣ иконъ въ Московскомъ храмѣ Спасителя и въ Кіевскомъ соборѣ) свою безнадежность и въ качествѣ ‚иконописца‘.

Детальная оцѣнка такого ‚искусства‘ невозможна. Въ новомъ храмѣ возмущаетъ полное отсутствіе у декораторовъ пониія задачъ храмоваго убранства. Ни чувства стиля, ни религіозности настроенія. Всѣ эти мозаичныя иконы — жанрики съ передвижническимъ пошибомъ, не иконы, — вульгарныя рассказы на библейскія темы, не воплощенія библейскихъ символовъ. Приторный сентиментализмъ изображеній даетъ имъ сходство съ дешевыми рыночными олеографіями. Грубая пестрота мозаикъ достигаетъ мѣстами парадоксальнаго уродства; фоны иконъ — голубого цвѣта самыхъ разнообразно-непріятныхъ оттѣнковъ: повидимому, каждый художникъ ‚творилъ‘, совершенно не сообразуясь съ требованіями общаго впечатлѣнія... Не довольно ли? Итъ обязанности тяжелѣе, чѣмъ отрицаніе того немногаго, что дѣлается у насъ именемъ національнаго стиля.

Современный псевдо-русскій ренесансъ... Мы не въ правѣ, къ сожалѣнію, обходить этотъ больной вопросъ, если хотимъ увидѣть лучшее въ творествѣ нѣсколькихъ художниковъ послѣдняго десятилѣтія. Въдъ холодной и фальшивой долго была и русская ‚историческая‘ живопись; она начала свое существованіе съ Брюлловской ‚Осады Искова‘, выразилась затѣмъ въ картинахъ Угрюмова, Сазонова, Солнцева, Плѣшанова и ихъ преемниковъ — Литовченко, Сѣдова, Лебедева, Якобія... и столькихъ еще...



Пропасть, отдѣляющая наше общество, европеизованное на половину, беспочвенную „интеллигенцію“, отъ крестьянства, что живетъ „по старинѣ“, эта пропасть чувствуется во всемъ созданномъ русскими художниками съ претензіями на народно-русскій характеръ. И вѣтязи Гальберга или Демута-Малиновскаго, и статуи Антокольскаго („Ермакъ“, „Грозный“), и бояре Лебедева или К. Маковского, и „мужички“ передвижниковъ—въ сущности, выражаютъ одинаково неглубокое пониманіе народной исторіи и народнаго быта. Психологически—это искусство одинаково срединное, „интеллигентское“, фальшивое.

Только сравнительно недавно въ картинахъ нѣсколькихъ даровитыхъ мастеровъ—о нихъ рѣчь впереди—почувствовалась живая связь съ національнымъ прошлымъ. Но, къ сожалѣнію, и эти мастера оказались жертвами общественной некультурности! Любуясь красотою далекихъ столѣтій—они увидѣли въ ея художественномъ воскрешеніи исчерпывающую задачу нашей „самобытности“. Во имя прошлаго они отвернулись отъ настоящаго и будущаго. Захотѣли отрѣчься отъ того, что давно стало русскимъ для русскихъ, глубоко-національнымъ, хотя и не „народнымъ“, отъ „второй родины“ нашей культуры. Ихъ творчество грѣшитъ узкимъ народничествомъ—не въ смыслѣ „гражданской тенденціи“, какъ у передвижниковъ, но въ смыслѣ признанія за отжившей или доживающей колоритностью дореформенныхъ вѣковъ самодавляющаго, истинно національнаго значенія.

Вотъ конечно, основное заблужденіе всѣхъ современныхъ возродителей до-петровскаго „духа“ и стиля:—надо признать разъ навсегда. Какъ элементъ національной живописи и декоративнаго искусства, этотъ „духъ“, эта еще живая въ простонародіи колоритность—драгоценное пріобрѣтеніе. Но чтобы сдѣлаться хорошимъ художникомъ, національнымъ въ высшемъ, творческомъ значеніи,—мало одного „народничества“.

Вѣдь русское искусство, живое, наше искусство, а не то, о которомъ мы грезимъ въ прошломъ, давно претворило элементы западно-европейскаго творчества. Остается только сознательно и ревниво работать, пріобрѣтая его къ великимъ сокровищамъ искусства европейскаго. Это — условіе для движенія впередъ. Нужно учиться у Запада, а не чураться его. Учиться не значитъ подражать. Подражаютъ одни неучи. Если русскіе художники такъ много подражали, то, разумѣется, не оттого, что слишкомъ хорошо учились у Запада. Наоборотъ, учись они лучше, они вѣроятно лучше бы поняли значеніе оригинальности въ искусствѣ. Немногочисленность національных памятниковъ въ Россіи и недостатокъ любви къ нимъ объясняется, прежде всего, недостаточнымъ, поверхностнымъ пріобрѣтеніемъ нашимъ къ эстетической культурѣ Запада. Если русскіе живописцы долго ничего не знали о народной красотѣ, то главнымъ образомъ оттого, что были плохими европейцами. И если, узнавъ свой народъ, остались плохими живописцами, то въ силу той же причины.

...

...

Самобытность  
нашего искус-  
ства

Любоваться до-петровскою Русью—не значитъ признавать въ ней національную сущность наѣвки. Прежде всего, это заблужденіе съ чисто-формальной стороны. Художественная оригинальность древней Руси сложилась, какъ результатъ многихъ прививокъ. Не говоря уже о византійскихъ и скандинавскихъ корняхъ, заимствованія у Запада, въ XVI и XVII столѣтіяхъ, повліяли не только на боярскую роскошь, но внесли европейскіе декоративные мотивы глубоко въ русскую деревню. До-петровскіе лубки, вышивки на полотенцахъ, різныя украшенія, орнаменты, стилизованныя изображенія, которые принято считать безусловно народнымъ творчествомъ—какъ часто они заимствованы у итальянскихъ и нѣмецкихъ первоисточниковъ!

Но, разумѣется, дѣло не въ формальной сторонѣ вопроса.

Ни одинъ народъ не развивается настолько изолированно отъ другихъ, чтобы ничего не заимствовать. Сплошь да рядомъ онъ наследуетъ цѣликомъ чужую культуру, и все его творчество является переработкой воспринятыхъ формъ. Искусство Германіи и Франціи расцвѣло на почвѣ, созданной до-исторической Микенской культурой, кельтами, греко-римскимъ язычествомъ со всѣми элементами восточныхъ цивилизацій Египта, Сиріи, Персіи, — арабской образованностью, итальянскимъ *rinascimento*.

Когда мы углубляемся въ „первоисточники“, мы почти всегда находимъ заимствованіе. И это совсѣмъ не важно. Важно, какъ претворилъ народъ взятое у другихъ; самобытность его въ томъ, какъ онъ видоизмѣнилъ унаслѣдованныя формы, какъ выразилъ черезъ нихъ свои особенности.

Въ этомъ смыслѣ конечно не менѣе ярко самобытны, чѣмъ безыменные художники времени царя Алексѣя Михайловича, лучшіе мастера Елисаветинскаго и Екатерининскаго XVIII-го вѣка и „дней Александровыхъ“ и наконецъ—многіе крупные таланты отъ Брюллова до нашихъ дней. Рядомъ съ искусствомъ только подражательнымъ или фальшиво-народническимъ, было искусство, выразившее истинную русскую даровитость, не полно, отрывочно, но все же достаточно явно, чтобы дать вѣру въ будущія достиженія.

Художники петровской Россіи, ученики знаменитыхъ голландцевъ и французовъ, даже первые „гофмалеры“, воспитанные въ атмосферѣ рабской подражательности иноземцамъ, обнаруживаютъ черты самостоятельности, доказывая тѣмъ, что истинный европеизмъ глубоко таился въ русскомъ обществѣ и только ждалъ возможности выявиться. „Семейный портретъ, Матвѣева или „баронъ С. Г. Строгановъ“ Никитина уже предсказываютъ Левицкаго и Боровиковскаго, великихъ выразителей нашей эпохи „фижмъ и париковъ“ мерцающаго шелка

и свѣтскихъ улыбокъ, эпохи столь типично-русской<sup>4</sup> не смотря на западно-европейскую декорацію. И вспоминаются другія имена, недавно воскрешенныя критикой: Рокотовъ, Шибановъ, Аргуновъ, Щукинъ, скульпторы—Козловскій, Шубинъ, Прокофьевъ, Мартосъ... Въ каждомъ изъ нихъ, хотя и въ формахъ, заимствованныхъ у Запада, несомнѣнно воплотилось оригинальное, свое, русское, такъ же, какъ воплощалось прежде—въ формахъ, унаслѣдованныхъ отъ Византіи, Скандинавіи, монгольскаго Востока.

Повторяю: вопросъ не въ формахъ, а въ ихъ одухотвореніи, въ неопредѣлимомъ трепетѣ красоты, вынужденной вѣками національной жизни.

Между старыми художниками Левицкій особенно дорогъ намъ, потому что въ его портретахъ выразилась не только виѣшняя культура Екатерининскаго времени, но еще—новое, русское отношеніе къ портрету. Въ немъ—тотъ непосредственный реализмъ, та искренность изображенія, которой нѣтъ ни у знаменитаго Натъе, ни у Токкэ. Левицкій глубоко-правдивъ, несмотря на всѣ условности придворной среды, въ которой выросъ его талантъ. Въ человѣческомъ лицѣ онъ увидѣлъ интенсивную правду жизни, правду личности и создавашаго ее быта.

И это—русское, такъ же какъ въ Пушкинѣ—русское его задушевная искренность, его полная чаръ простота, не смотря на французское легкомысліе, заимствованное у Парни, и драматическій пафосъ, взятый у Байрона.

Если между нашими художниками все таки нѣтъ Пушкина, по глубинѣ національнаго ясновидѣнія,—нѣтъ Глинки, Чайковского, Бородина, Римскаго-Корсакова, воскресившихъ звуками „народную“ и европейскую основу нашего эстетическаго бытія, если въ этомъ отношеніи мы богаче литературой и музыкой, чѣмъ живописью, скульптурой, то отсюда не слѣдуетъ, что



надо искать художественную самобытность вдали от вліяній Запада. Отказъ отъ этихъ вліяній, претворенныхъ въ творчествѣ лучшихъ художниковъ, — вліяній, слитыхъ съ прошлыми вѣками всей жизнью нашей и культурной миссіей, всѣми усиліями къ національному идеалу, — безуміе или наивность плохо понятаго патриотизма.

О русскомъ, оригинальномъ, неподражаемомъ говорятъ намъ и искусства Елизаветинскаго и Екатерининскаго вѣка, и русскій эллинизмъ Александровскаго empire'a, и классицизмъ Брюллова, Иванова, и задѣшевность Венеціанова и Оедотова, и натурализмъ Рѣпина, и уточенный вкусъ 'ретроспективныхъ мечтателей' — Сомова, Лансере, Бенуа, и пейзажи Левитана, и портреты Сѣрова, и декоративное волшебство Головина, Коровина, и сѣверные сумраки Рериха, и 'старыя усадьбы' Борисова-Мусатова, и гениальные бреда Врубеля...

И мы это ясно сознаемъ именно теперь, когда начинаемъ освобождаться отъ пренебрежительнаго недовѣрія къ художественнымъ святынямъ прошлаго, когда научились любить, чаруясь сказками Сурикова, Васнецова, Рябушкина, лучше, чѣмъ любили прежде, народную красоту, красоту деревни — сказочный лепетъ далекихъ столѣтій.



(Изъ Итальянской книги XVII в.)

**У** лукоморья дубъ зеленый, златая дѣпъ на дубѣ томъ... Народныя пѣсни и сказки — таинственное наслѣдіе, завѣщенное вѣками. Въ нихъ поетъ наше невозвратное прошлое. Оттого, когда вспоминаемъ ихъ, намъ становится какъ то по дѣтски жутко-радостно и грустно не по дѣтски. И мы чувствуемъ, что этотъ волшебный лепетъ старины нуженъ намъ, близокъ современному искусству, выросшему изъ пытливаго изученія жизни. Мы угадываемъ въ ребяческихъ вымыслахъ народа—отзвукъ нашей искушенной мечтѣ.

Утончилось пониманіе реальнаго и нереальнаго. Обманныя границы постижимаго отодвинулись далеко. Старымъ сказкамъ народа-ребенка вѣрятъ только дѣти. Но развѣ во всемъ, что красиво, теперь какъ прежде, не то же вѣяніе сказки? Гейне называлъ искусство священной игрушкой людей...

Элементъ сказочности въ русской живописи—одно изъ выраженій художественнаго идеализма, новаго, утонченнаго идеализма... Tief ist die Welt und tiefer als der Tag gedacht.

Прежніе художники-идеалисты, романтики, стремясь уйти дальше отъ дѣйствительности, воскрешали чудесное, чувствомъ своимъ давали призракамъ реальность. Новый идеализмъ—интеллектуальный, преображающій явное до призрачности. Былъ, возвышающій обманъ. Теперь—углубленная правда. Между ними тонкая грань, которую надо почувствовать...

Въ русской сказкѣ—сердце русскаго народа. Въ ней отразилось все, что онъ пережилъ когда то, и все, что продолжаетъ донынѣ питать его сознаніе: скорбь и грезы счастья, нравственное чувство, художественный вкусъ, юморъ, вѣра.

Сколько пѣвучей простоты въ этихъ небылицахъ, сплетающихъ въ одинъ узоръ и преданія языческой старины, и бытовую мудрость, и первыя воспоминанія народа, и легенды древняго Востока! Какъ хороши эти повѣствованія о богатыряхъ и злыхъ кудесникахъ, о Василисѣ Премудрой, о Перышкѣ Финиста ясна-сокола<sup>4</sup> и ,Арысь-полѣ<sup>5</sup>, о Дивѣ-Дивномъ и Кошкѣ Безсмертномъ, о сестрицѣ Аленушкѣ и братцѣ Иванушкѣ!

Закодированный міръ народной фантастики—вольный и тихій просторъ для художника... Тамъ, въ далекихъ царствахъ, за горами, за синими морями, въ дремучихъ лѣсахъ съ зарытыми кладами, говорящія деревья шепчутся съ путникомъ, въ узорчатыхъ теремахъ царевны тоскуютъ о витязяхъ: заплачутъ ли—изъ очей жемчугъ сыпнется, засмѣются—кругомъ цвѣты расцвѣтають. Тамъ на поляхъ волшебныхъ кони—,грива золотая, хвостъ золотой, по бокамъ звѣзды<sup>6</sup>—пожирають камни самоцвѣтные; на скалахъ, высокихъ до самаго неба, живутъ страшные змѣи съ крыльями, съ гогтистыми лапами, Идолище семиглавый, Вихорь Вихревичъ, у котораго—скатерть-самовертка, санки-самокатки, посошокъ-перышко. Тамъ въ заросляхъ чащи лѣсной скачутъ вѣрные слуги бабы-яги—всадникъ бѣлый въ одеждѣ бѣлой, какъ день ясный, и всадникъ алый весь въ аломъ, какъ солнце красное, и черный всадникъ, какъ ночь темная, и на островѣ Ивана-царевича сверкаетъ царство золотое, и мостъ черезъ море, устланный бархатомъ, и по сторонамъ его деревья чудныя и на нихъ серебряныя птицы-хохолки золотые... Тамъ все возможно; тамъ природа подчинена прихотямъ человѣческой мечты; тамъ нѣтъ различія между дѣйствительностью и снами;

тамъ чудовищное кажется естественнымъ и все бывалое—  
былью. Тамъ чудеса: тамъ лѣшій бродить...

Да, Пушкинъ. Онъ первый воскресилъ эти ,чудеса‘ чудомъ  
своего гения, и полюбилъ ихъ съ такою вдохновенною убѣжден-  
ностью, что сдѣлалъ навсегда любимыми. Первый сродился  
съ творчествомъ народа, повѣрилъ въ красоту его языка, быта...  
Русскіе живописцы, до недавняго времени, не помнили о  
,чудесахъ‘, воспѣтыхъ Пушкинымъ. Почти ничего не знали  
о томъ, что въ преданіяхъ загадочнаго прошлаго, въ очер-  
таніяхъ крестьянской утвари, въ затѣйныхъ изображеніяхъ  
и орнаментахъ, которыми испещрены пожелтѣлыя страницы  
старыхъ церковныхъ книгъ,—во всемъ своеобразномъ колоритѣ  
народныхъ обычаевъ, суевѣрій—скрыты неисчерпаемыя бо-  
гатства формъ и красокъ, драгоцѣнныя россыпи живопис-  
ныхъ образовъ...

Только теперь ,ледъ сломанъ‘ и произведенія нѣсколькихъ  
передовыхъ русскихъ художниковъ озарились тихой красотой  
вѣковъ.

Чтобы оцѣнить ихъ лучшія достиженія — надо прежде всего  
почувствовать коренное, глубокое несходство между ,новымъ‘  
отношеніемъ къ русской старинѣ и отношеніемъ ложно-на-  
ціональныхъ живописцевъ. Художники прежняго склада, ака-  
демики и натуралисты по эстетическому воспитанію, видѣли  
жизнь древней Руси ,другой‘ только съ внѣшней стороны. Ху-  
дожники новаго склада увидѣли въ исторіи — образы своего  
художническаго созерцанія, волшебство мечты.

Какъ понятно ихъ влеченіе къ сказочнымъ вымысламъ на-  
рода! Народъ безсознательно шелъ тѣмъ же путемъ, когда  
создавалъ, въ иныхъ формахъ, ту же грезу о ,несуществую-  
щемъ и вѣчномъ‘.

Старая сказка научила насъ идеализаціи. Передъ ,Боярыней  
Морозовой‘ Сурикова, или ,Старой Москвой‘ Ап. Васнецова



не знаешь, гдѣ кончается исторія и гдѣ начинается сказка. Это не возстановленіе мертвыхъ эпохъ по учебникамъ. Не ,живыя картины‘ съ подлинными костюмами, не историческій маскарадъ, не переряженная дѣйствительность. Тутъ вполне современное, непосредственное, наше представленіе о бывшей когда то жизни, жизни преображенной думами русскихъ людей, сроднившихся съ поэзіей народа.

Историческая реставрація, какъ художественная задача? Нѣтъ, истинный художникъ проникаетъ глубже, за ошутимость къ неошутимой тайнѣ. Онъ не можетъ видѣть въ прошломъ внѣшній фактъ. Цѣнность исторической картины не доподлинность разсказа, а воплощенное видѣніе, вдохновенная вдумчивость въ былое. Пусть художникъ—археологъ, но—до минуты творчества. Лишь бы съ этой минуты онъ былъ поэтомъ! Тогда все отступленія отъ внѣшней правды, все самыя неправдоподобныя фантазмы получаютъ силу и убѣдительность... ,Переоцѣнивая‘ художественное значеніе Сурикова, Васнецова, Нестерова, мы не должны забывать, что въ ихъ картинахъ эта правда есть, несмотря на все ихъ несовершенства. Я далекъ отъ мысли, что они выдающіеся живописцы. Но я убѣжденъ, что они почувствовали нашу забытую или ложнопонятую старину, какъ никто до нихъ; вдохнули новую поэзію въ ея бытовые и декоративныя подробности; съ любовью припали къ родникамъ ,воды живой‘, бьющимъ изъ глубокихъ нѣдръ.

Сказка создала современныхъ ,національных‘ художниковъ. Они сказочники. Для нихъ древняя, до-петровская Русь—какъ сонъ волшебный. И въ этомъ ихъ приближеніе къ ,исторической правдѣ‘. Въ красотѣ сказочнаго, фантастическаго, выявляющаго вневременную сущность народнаго духа, оживаютъ мертвые вѣка и становятся близкими, реальными, явными...

„Переоцѣнка“  
Васнецова

**О**нъ гениальный художникъ, оригинальный и неподражаемый—и въ жанрѣ, и въ эпическихъ и религіозныхъ картинахъ... говоритъ о Васнецовѣ А. Успенскій въ книгѣ, вышедшей два года назадъ.

Лѣтъ десять раньше почти такъ же восторженно прославлялся Васнецовъ многими критиками (въ томъ числѣ и мною) — какъ возвѣститель русской „самобытности“, вдохновенный мистикъ, художникъ національныхъ откровеній. Не прежній Васнецовъ, писавшій мужичковъ и мѣщанъ съ передвижническимъ юморомъ, а Васнецовъ новый—декораторъ Владимірскаго собора, авторъ „Сестрицы Аленушки“ и „Снѣгурки“.

Съ тѣхъ поръ мы узнали, что наивной была наша вѣра, Васнецовъ не кажется больше ни гениальнымъ учителемъ, ни вдохновеннымъ мистикомъ. Открытый имъ путь остался—путь къ народной красотѣ, о которой прежде мы знали непростительно мало, но самъ онъ, какъ живописецъ, какъ мастеръ, отошелъ въ ряды заурядныхъ и заблуждающихся.

Онъ разочаровалъ какъ то сразу. Внезапно возвеличенный — столь же внезапно потерялъ свое обаяніе. На послѣдней выставкѣ въ Академіи художествъ (1905 года) всѣ чуткіе поняли: великаго Васнецова не стало...

Какъ это случилось? Отчего, въ промежутокъ пяти-шести лѣтъ, могла произойти такая „переоцѣнка“?

Мы знаемъ. Именно въ это время завершилась въ Россіи

эволюція художественнаго вкуса, которая началась еще въ 90-е годы,—переставилась точка зрѣнія на живопись. Послѣ нерѣшительныхъ блужданій между старымъ берегомъ доморощенной художественной идеологіи и ,новыми берегами‘ западнаго искусства, мы научились требовать отъ живописца, прежде всего, хорошей живописи—благородства тона, рисунка, вдохновеннаго знанія ремесла, радости для глазъ. Мы убѣдились, что не идейное намѣреніе, а форма—цѣнное и вѣчное въ живописи: краски, свѣтъ, гармоничность воплощенія, прекрасная плоть искусства. Если этого нѣтъ, обаяніе картины—только преходящая иллюзія.

Съ Васнецовымъ, авторомъ эпическихъ и религіозныхъ картинъ, повторилось то же, что нѣсколько лѣтъ раньше съ жанристами и пейзажистами передвижныхъ выставокъ. Въ его произведеніяхъ ясно обнаружился плохой живописецъ—беспомощный рисовальщикъ и очень условный колористъ. Конечно, и прежде эти ,недостатки‘ не оставались незамѣченными, но ихъ пагубность недостаточно сознавалась. Внѣшнее ,національное‘, обманно-впечатляющее въ его творествѣ казалось какимъ то гордымъ вызовомъ неумѣлому ,западничеству‘ художниковъ-подражателей и компиляторовъ.

Это увлеченіе ,самобытностью‘, характерное для нашихъ художественныхъ чашій въ концѣ XIX вѣка, смѣнилось болѣе трезвымъ и строгимъ отношеніемъ къ искусству... Живопись всегда — живопись. Плохая живопись всегда остается плохой живописью. Съ этой точки зрѣнія совершенно безразлично, что изображаетъ художникъ—былинный эпосъ или парижскія улицы. Если онъ самобытенъ, націоналенъ—тѣмъ лучше, но пусть его самобытность скажется въ новомъ разрѣшеніи живописныхъ задачъ! Тогда, только тогда станетъ убѣждающей силой вѣра его въ художественный геній народа.

Васнецовъ понялъ инстинктивно то, что не было понято ложно-русскими художниками, онъ привелъ насъ въ забытое, милое

царство, оказалъ намъ памятную услугу, побѣдивъ наше некультурное, неевропейское пренебреженіе къ родной стихіи; въ исторіи живописи онъ останется будителемъ „народныхъ настроеній“, человекомъ большой идеи, упорнаго, дѣльнаго міровоззрѣнія,—это много и за это мы всегда будемъ признательны Васнецову — и все таки живописныхъ откровеній онъ не далъ. И причина—не только недостатокъ таланта, но и психологическая ошибка, все та же свойственная патріотически настроеннымъ русскимъ „западобоязнь“.

Упрямо отвернувшись отъ страшнаго „Запада“—онъ остался чуждъ лучшимъ поискамъ современныхъ мастеровъ кисти; если же подчинился общимъ теченіямъ европейскаго искусства, то невольно, безсознательно и потому неудачно.

Отсюда несерьезность его церковной живописи. На него повлияли и англійскіе прерафаэлиты, и позднѣйшіе символисты, но случайно, поверхностно, и эти непродуманныя вліянія, въ соединеніи съ навыками передвижничества и съ подражаніемъ византійскимъ образцамъ, дали странно-незрѣлое сочетаніе.

Модернизация византійскихъ формъ привела Васнецова къ виѣшней, дешевой манерности, отъ которой безконечно далеки величавые, полные грозной суровости, лики нашей старинной иконописи и тѣмъ болѣе—дивно-нереальные образы византійскихъ мозаикъ. Васнецовъ несомнѣнно „пошпилъ“ великолѣпную условность древняго іератизма, смягчивъ его сентиментальной идейностью и неглубокимъ драматическимъ пафосомъ.

Когда то я писалъ по поводу иконъ Васнецова: „Изъ Владимірскаго собора направимся къ св. Софіи. Здѣсь утомленное вниманіе отдыхаетъ. Спокойныя, запыленные краски орнаментовъ, холодная роскошь мозаикъ, по которымъ прошли вѣка, поражаютъ послѣ пышности новаго храма. Тотъ же стиль; вы ясно видите, что одно породило другое, что византизмъ



былъ готовой формой для современнаго творчества, и только. Новый духъ прорывается вездѣ въ образахъ Васнецова. Онъ перетолковалъ художественныя традиціи по своему со всей непокорностью самостоятельнаго таланта; совершилъ волшебство—узкіе рамки школьной иконописи, мертвенной иконописи, какъ мертвенно все, что неподвижно вѣками, расширились. Открылись новые пути, невиданныя области для религіознаго воображенія. Византійская живопись была до сихъ поръ строго церковной, въ ней царило одно настроеніе безпорывной отвлеченности. Васнецовъ, соединивъ народный сказочный элементъ съ древними формами, вдохнулъ въ византійское искусство новую жизнь. Нашъ народъ—сказочникъ по натурѣ; онъ проникнутъ суевѣріемъ преданій и легендъ, стремленіемъ къ чудесному. Глядя на образъ Васнецова, понимаешь связь между русской сказкой и русской вѣрой’...

Не смотря на то только что сказанное мною прѣтивъ религіозной живописи Васнецова, я не могу отказаться вполнѣ отъ этихъ замѣчаній. Вѣрно ли понято художникомъ возрожденіе византизма, жизнеспособна или нѣтъ его концепція—другой вопросъ. Сдѣланная имъ попытка, попытка связать народно-фантастическій элементъ съ церковнымъ канономъ, во всякомъ случаѣ — интересное художественное явленіе. Васнецовъ дѣйствительно ‘расширилъ’ рамки школьной иконописи, показалъ возможность ‘новыхъ путей’ для декоративнаго храмоваго искусства. Но онъ не справился съ задачей.

Однажды онъ сказалъ одному французскому критику: ‘Je ne suis pas un peintre, Monsieur, je suis un artiste’. Нельзя лучше опредѣлить самого себя. Да, онъ не живописецъ, но все таки—художникъ, баянъ народной красоты. Несильный, заблудившійся искатель ‘самобытности,’ но искатель! И эта ‘внутренняя’ сторона его творчества—безспорная дѣйность. Мы

можемъ любить Васнецова поэта, забывая о Васнецовѣ-живописцѣ...

...

...

Его декоративное  
чувство

Жили да были старикъ со старухой. У нихъ было три сына. Младшаго звали Иваномъ. Стали братья невѣсть искать. Старшій пошелъ—не нашелъ, середній пошелъ—не нашелъ. Пошелъ младшій братъ; дошелъ до завѣтнаго камня. Отвалилъ его, а тамъ дыра въ землю. Спустился Иванушка на ремняхъ подъ землю и увидѣлъ три царства: золотое, изумрудное и алмазное, и изъ каждого царства вывелъ по царвицѣ...

Изъ всѣхъ произведеній В. Васнецова, навѣянныхъ народной сказкой, эти 'Три царевны подземнаго царства'—наиболѣе живописны и впечатляющы. Въ ихъ неподвижности, въ волшебныхъ отливахъ ожерелій, въ длинныхъ складкахъ парчевыхъ одеждъ, во всей картинѣ—красивый аккордъ. Достаточно этого холста, чтобы признать въ Васнецовѣ даръ сказочника, не смотря на плохую, дешевую сказочность знаменитыхъ 'Богатырей'.

Но изъ всего—созданнаго Васнецовымъ наиболѣе художественны, конечно, архитектурныя и орнаментальныя композиции. Объ этомъ не разъ уже говорилось. Въ Кіевскомъ соборѣ св. Владиміра есть узоры, ласкающіе богатствомъ цвѣтовой гаммы, остроумной изобрѣтательностью рисунка.

Въ этихъ орнаментахъ, какъ въ заглавныхъ рукописныхъ буквахъ IX столѣтія, растительно-суставчатая формы преобладаютъ надъ геометрическими; позолота сердцевинъ и окаймлений выдѣляетъ листву, и стебли небывалыхъ цвѣтовъ сплетаются въ легкую сѣть... Стѣны, столбы, арки собора словно увѣшаны гирляндами причудливо-нѣжныхъ растений; ихъ разводы на бронзоватомъ фонѣ—сказка неожиданныхъ превращеній. То голубые, лиловые листья распускаются въ гроздья винограда; то вырастаютъ изъ павлиньихъ перьевъ кресты и розовые

флокусы; то бѣлыя маргаритки и кукуруза на тонкихъ стебляхъ и колосья ржи превращаются въ букеты пятилепестныхъ лилій; то длинныя стебли тюльпановъ, окруживъ голову серафима, закручиваются въ пеструю бахромѣ. Можно не соглашаться со многими деталями этой росписи, слишкомъ пышной, слишкомъ затѣвливой для церковнаго убранства, — общее впечатлѣніе пріятное. Красивъ мѣстами подборъ красокъ, чередованіе цвѣтныхъ пятенъ.

Не будучи колористомъ въ высшемъ значеніи слова, Васнецовъ обладалъ наитіями декоратора-фантаста. Отсюда — его огромное вліяніе на современниковъ.

Это чувствуется даже въ его столь неудачныхъ иконахъ. Не смотря на вульгарность общаго тона, иногда и въ нихъ плѣнительны декоративныя сочетанія. Почти ни одинъ цвѣтъ не повторяется. Пышныя ткани княжескихъ одеждъ, темныя ризы монаховъ, уголки пейзажей ласкаютъ глазъ оттѣнками. Мнѣ вспоминается фигура Михаила Черниговскаго на фонѣ блѣдно-розоваго заката: темно-зеленый кафтанъ, рубиновый плащъ, поясъ золотой, съ драгоценными камнями. У Михаила Тверскаго — бѣлая шуба съ голубыми разводами и лиловый кафтанъ въ лиліяхъ. Борисъ и Глѣбъ — въ свѣтломъ атласѣ на пунцовой подкладкѣ: у одного алые, у другого изумрудныя сапоги. На Алимшѣ — зеленовато-коричневая ряса, и сверху эпитрахиль темной лазури...

Вспоминается также картина „Прародители до грѣхопаденія“, вся въ яркихъ пятнахъ: зеленый лугъ Эдема, усѣянный маргаритками и колокольчиками, попугай изъ пурпура, павлинь, вышитый малахитомъ, кролики, точно хлопья снѣга, золотистое небо.

Конечно, во всемъ этомъ мало чисто живописныхъ достоинствъ; въ самомъ качествѣ тона нѣтъ той долговѣчной красоты, которую могутъ дать лишь истинные колористы. Но есть сказ-

ка, поэзія цвѣта, декоративная выразительность — то, что нѣмцы называютъ ‚Farbendichtung‘.

...

...

Архитектурные  
проекты

Поэзія національной красочности наиболѣе ярко выражена въ архитектурныхъ проектахъ Васнецова и особенно — въ постановкѣ ‚Снѣгурочки‘. Здѣсь — на просторѣ ничѣмъ не стѣсненнаго вымысла — онъ показалъ себя почти волшебникомъ. Всѣ эти пестрыя церкви, игрушечные дворикъ и терема съ замысловатыми крылечками, узорные костюмы бояръ, царскихъ гондовъ, скомороховъ, гусяровъ, игредовъ на гудкѣ и на сопѣли — вводятъ насъ въ новый сказочный мірокъ. Никто еще не выражалъ съ такою смѣлостью экзотическое великолѣпіе забытой ‚берендеевской‘ старины. Вообще не было открытій въ этой области, если не считать иллюстрацій гр. О. Соллогуба къ ‚Золотому Пѣтушку‘, Васнецовъ создалъ стиль. Пусть даже — не прочный и не жизненный, какъ это казалось недавно, пусть даже — только ‚куръезный‘ стиль. Все таки онъ безконечно ближе къ народной красотѣ, милѣ, интимѣ, правдивѣ, чѣмъ ‚пѣтушинный‘ стиль, воспѣтый Стасовымъ.

Быстро мѣняются общественные вкусы. Теперь, послѣ сказочныхъ композицій Полѣновой, Якунчиковой, Малютина, послѣ театральныхъ постановокъ Коровина, Головина, Ап. Васнецова, послѣ иллюстрацій Билибина, послѣ вышивокъ Давыдовой, Линдеманъ, послѣ кустарныхъ издѣлій Мамонтова и ‚Талашкинскихъ‘ работъ кн. Тенишевой, теперь, когда русскій экзотизмъ не кажется больше какой то самодовлѣющей задачей нашего искусства и утомляетъ обычностью, — легко ‚отрицать‘ Васнецова. Но его декоративныя предвидѣнія, его околдованность прошлымъ Россіи, влюбленность въ народное творчество — вкладъ въ сокровищницу русскаго искусства. Картины Васнецова умрутъ, Васнецовъ останется.



Суриковъ тоже разочаровалъ насъ, хотя и не такъ, какъ Васнецовъ. Его послѣдній громаднѣй холстъ ,Стенька Разинъ' (на передвижной 1907 года) — одно изъ тѣхъ произведеній, которыя сразу открываютъ глаза на слабыя стороны художника. Въ этой картинѣ, такъ долго ожидавшейся всѣми, мы увидѣли лживость живописныхъ принциповъ Сурикова — великана нашего историческаго жанра. Жухлыя краски и тѣни, черныя, какъ смола, варварская размашистость мазка, грубо-натуралистическіе эффекты, вульгарность рисунка, композицій, въ концѣ концовъ — недостатокъ знанія, культурной чуткости глаза, все вмѣстѣ говорило не только объ упадкѣ таланта Сурикова, но о роковыхъ заблужденіяхъ его творчества. Невольно возникалъ вопросъ: да былъ ли Суриковъ великимъ художникомъ? Или онъ — тоже наша иллюзія?

Въ самомъ дѣлѣ, послѣ ,Стеньки Разина' почти всѣ картины Сурикова начинаютъ казаться удивительно грубыми панорамами. Лучше, свѣжѣе, безспорнѣе — ,Боярыня Морозова', ,Покореніе Сибири', ,Меншиковъ'. Но ,Казнь Стрѣльцовъ' или ,Переходъ Суворова черезъ Альпы' — развѣ это живопись? Хорошая живопись?!

Надо имѣть мужество сознаться: Суриковъ гораздо болѣе живописецъ, чѣмъ Васнецовъ, но онъ тоже ,plus artiste que peintre', и онъ — художникъ замысловъ, поэтъ, воскреситель стійно-національныхъ типовъ, не пластикъ и не колористъ.

И все таки Суриковъ—Суриковъ. Большой, уродливый, вдохновенный.

. . .

. . .

Мистика  
Сурикова

Его долго цѣнили за идейно-передвижническую правду. Теперь мы знаемъ: цѣнное въ немъ—глубокая правда мистической поэзіи. Несмотря на грубость формы, картины Сурикова — магическіе сны. Такого дара сновидца я не знаю ни въ комъ изъ нашихъ художниковъ. Можетъ быть, этимъ и объясняются его недостатки — ограниченностью вкуса и сознательнаго умѣнія въ сравненіи съ надсознательною прозорливостью. Уайльдъ сказалъ о Браунингѣ —, онъ заикается тысячью ртовъ. О Суриковѣ хочется сказать: онъ вдохновенно-косноязыченъ. Въ его творчествѣ — повелительная убѣжденность галлюцината. Онъ дѣйствительно видитъ прошлое, варварское, кровавое, жуткое прошлое Россіи, и рассказываетъ свои видѣнія такъ выпукло-ярко, словно не знаетъ различія между сномъ и явью.

Эти видѣнія-картины фантастическимъ реализмомъ деталей и цѣльностью обобщающаго настроенія вызываютъ чувство, похожее на испугъ. Мы смотримъ на нихъ, подчиняясь внушеніямъ художника, и бредъ его кажется вѣщимъ. Правда исторической панорамы становится откровеніемъ. Въ трагизмѣ воскрешенной эпохи раскрывается загадочная, трагичная глубина народной души...

Демоническое  
начало

Скорбныя женскія лица съ лихорадочнымъ блескомъ глазъ, искушающія сладострастной дѣвственностью, сумрачные лбы осужденныхъ на смерть, лохмотья кафкѣ, блѣдныя улыбки юродивыхъ и сатанинскій смѣхъ палачей, руки, проклинающія и поднятыя для благословенія и повисшія въ безсильномъ отчаяніи, взгляды полные ненависти, страстной мольбы

и страстного ужаса — и всегда толпа, всегда смятенность толпы, то ждущей кровавых казней на тѣсных улицахъ древней Москвы, то вырастающей въ варварское полчище на сибирскихъ побережьяхъ, то воодушевленной подвигомъ на льдинахъ Суворовскихъ Альпъ — вотъ Суриковъ! Несомѣнно стихійный талантъ, прозрѣвшій темную сущность восточно-славянской стихіи: ея роковое, грозное начало.

Въ задумчивыхъ глазахъ его героинь — раздвоенность моральнаго самосознанія — мучительное опьяненіе, которое Достоевскій называлъ „надрывомъ“... Онѣ стоятъ въ толпѣ и порывисто вглядываются въ лица приговоренныхъ на казнь, и шепчутъ суевѣрно молитвы; онѣ никогда не улыбаются, хрупкія, красивыя и мятежныя — страдальческія царевны, монахини теремовъ, въ чарахъ сказки-прошлаго. И рядомъ съ ними еще угрюмѣе смотрятъ мужскія лица съ длинными бородами и взерошенными кудрями, старыя и молодыя, съ тѣмъ же упорнымъ взглядомъ изподлобья: стрѣльцы въ желѣзныхъ оковахъ, бояре, странники, солдаты. Зловѣщими силуэтами выдѣляются ихъ костястые профили, сутулыя спины. Отъ нихъ вѣетъ былинной удалью и сумракомъ монастырской кельи, просторомъ волжскихъ степей и зарослями доисторическаго лѣса. Въ каждомъ чувствуется личность, познавшая свое право на жизнь и смерть, но въ нихъ есть и общее, одинаково присущее всѣмъ... Какъ женщины-царевны Сурикова, блѣдныя героини въ кокошникахъ и узорныхъ душегрейкахъ, такъ и эти угрюмые герои въ казацкихъ шапкахъ и петровскихъ киверахъ — образы-символы народной души. Художникъ понялъ въ этой душѣ племени‘ демоническую основу: трагизмъ острыхъ контрастовъ, смѣсь варварства, буйной „татарщины“ съ экстазомъ моральныхъ „надрывовъ“ и религіознаго отреченія, — довизантійской эпической силы съ робостью церковно-бытового смиренія, смѣсь жестокости, юродства, разгула, подвижничества, душевной муки, любви.

Мнѣ кажется, что называя Сурикова мистикомъ и символи-  
стомъ, мы подразумѣваемъ именно это... Суриковъ не столько  
бытовой художникъ, сколько психологъ, заглянувшій „по ту  
сторону“ обычной психологіи и увидѣвшій мистическія бездны  
тамъ, гдѣ прежде видѣли только „быть“.





**М**ежду всѣми нашими художниками, околдованными допетровской Русью, Суриковъ — наиболѣе натуралистъ. Натуралистъ специфически національнаго склада. Это приближаетъ его къ другому столпу нашей ‚самобытности‘ — Рѣпину. Натурализмъ, чисто русское пристрастіе къ обнаженной, грубой правдѣ, одухотворенное у Сурикова мистическимъ проникновеніемъ въ народную душу, — Рѣпинъ безсознательно возвелъ въ абсолютный принципъ. Отсюда его сила и его слабость. Натурализмъ Рѣпина, достигающій иногда геніальной мощи, подчеркиваетъ главный недостатокъ его произведеній, характерный для столькихъ русскихъ художниковъ: отсутствіе благородства, вкуса, некультурность художественной концепціи. Рѣпинъ видитъ, но не воображаетъ. Въ его дарованіи нѣтъ того, что заставляетъ насъ прощать многое Сурикову, Нестерову, даже Васнецову, и потому, несмотря на громадный талантъ живописца, порою онъ кажется безпомощнымъ.

Какъ ясно это обнаружилось въ одной изъ его послѣднихъ картинъ — ‚Искушеніе Христа‘. Для пониманія отрицательныхъ сторонъ рѣпинскаго творчества она сыграла такую же роль, какъ ‚Разинъ‘ — для пониманія Сурикова и ‚Святая Русь‘ — для Нестерова.

Трудно представить себѣ попытку на ‚идейный жанръ‘ болѣе неудачную во всѣхъ смыслахъ. Вульгарная фигура Спасителя и рядомъ жирный діаволъ, на фонѣ горъ, освѣщенныхъ розовымъ бенгальскимъ огнемъ, оставили во мнѣ впечатлѣніе комедіантовъ на подмосткахъ странствующаго театра... Худож-

никъ хотѣлъ сказать большую правду и произнесъ съ уси-  
ліемъ маленькую пошлость.

Но послѣ Испытанія Христа Рѣпинъ опять явился передъ нами  
тѣмъ Рѣпинымъ, какимъ мы научились его цѣнить. Я говорю  
объ этюдахъ-портретахъ для картины „Государственный Со-  
вѣтъ“. Въ нихъ — всѣ рѣзкія особенности рѣпинскаго нату-  
рализма: исключительно - яркая непосредственность воплощенія  
и вмѣстѣ съ тѣмъ — что то странно - отталкивающее.

Живые этюды! Высшія достоинства — смѣлость и увѣрен-  
ность лѣпки, энергія мазка, опредѣленность красокъ. Сила  
характеристикъ необыкновенная. Хотя бы мы не знали моде-  
лей, съ которыхъ они написаны, мы убѣждены, что они страшно  
похожи. Въ каждомъ изъ этихъ подмалевковъ, еще не вполне  
отдѣланныхъ отъ холста, угадывается портретъ — то живое,  
особенное, явное и тайное лицо, далекое отъ другихъ лицъ,  
которое отличаетъ человѣка отъ людей, и которое дано ви-  
дѣть только художнику. Но въ то же время чувствуется и  
еще что то — неудовлетворяющее насъ, дѣйствующее непріятно,  
болѣзненно... Какъ назвать это, что то? Отчего двоится наше  
впечатлѣніе?

У всякаго художника — свои глаза, своя зоркость. Зоркость  
Рѣпина-портретиста въ томъ, что онъ умѣетъ подмѣ-  
тить сразу, по первому же взгляду на человѣка, харак-  
терныя, ему одному свойственныя, неотъемлемыя черты его  
тѣлесной фізіономіи, его физической личности, черты, въ  
которыхъ такъ много животнo-уродливаго, — говорящія объ  
инстинктахъ, привычкахъ, наслѣдственныхъ порокахъ, влія-  
ніяхъ общественной среды. Но онъ не видитъ дальше, не  
видитъ духовнаго, нравственнаго человѣка, не видитъ, что въ  
тѣхъ же чертахъ отражается жизнь болѣе скрытая и глубокая,  
чѣмъ наша душевно-тѣлесная жизнь: тайныя глубины  
страсти, вдохновенія, совѣсти, поэзіи мысли, мистика чувствъ.

Нѣсколькими обдуманно-небрежными штрихами онъ опредѣляетъ линію лба, изгибъ носа, движеніе плечъ, взглядъ, безсознательную усмѣшку, морщину, подробность, мелочь — и передъ нами весь человѣкъ, человѣкъ во всемъ своемъ типическомъ несовершенствѣ, но не тотъ человѣкъ, который созерцаетъ, мыслитъ, вѣритъ, овѣянный сумракомъ своего „я“, а тотъ, который встѣ, спитъ, двигается, болѣетъ и наслаждается, — животный двойникъ человѣка, призванный къ самостоятельному бытію волей безпощаднаго наблюденія.

Правда Рѣпина неполная. Рѣпинъ великій фizioномистъ, но фizioномистъ односторонній. Главное — абсолютно не поэтъ. Его портреты всегда ближе къ сатирамъ, чѣмъ къ поэмамъ. Въ нихъ сходствѣ есть что то смѣшное и пугающее. Странное, недоброе сходство.

Кажется, стоитъ сдѣлать малѣйшее измѣненіе, прибавить или убавить нѣсколько неумовимыхъ черточекъ — и всѣ эти столь похожія лица-двойники превратятся въ зловѣщія маски, въ уродливыя личины, въ какія то смѣшныя и страшныя подобія человѣческихъ лицъ...

Вслѣдствіе той же особенности рѣпинскаго натурализма, особенности, которую я бы назвалъ своеобразнымъ художественнымъ цинизмомъ, Рѣпинъ — портретистъ, психо-физіологъ человѣческихъ „лицъ“ по преимуществу. Его картины — „Царевна Софія“, „Іоаннъ Грозный“, „Св. Николай“, „Запорожцы“ — въ сущности, только рядъ „душевно-тѣлесныхъ“ характеристикъ, рядъ выразительныхъ „лицъ“, схваченныхъ въ минуты забвенныхъ, инстинктивныхъ состояній. Гнѣвная гордость Софіи, ужасъ Іоанна, сострадающій ужасъ Св. Николая и разгульный хохотъ запорожцевъ — разныя проявленія той же, безсознательной или полусознательной, животной стихіи въ человѣкѣ. Для созданія картины такого реализма недостаточно. Кромѣ наблюдательности, кромѣ анализа, нуженъ творческій синтезъ, —

соприкосновеніе творящаго духа съ красотой и тайной во-  
ображаемой жизни.

Картины не чувствуется также и въ послѣдней картинѣ Рѣпина ‚Государственный Совѣтъ‘. Этотъ громадный холстъ скученъ и бездушенъ до нелзя, — оставляетъ впечатлѣніе гигантской раскрашенной фотографіи. Опять-таки — кромѣ отдѣльных лицъ-портретовъ, поражающихъ насъ силой того же ‚безпощаднаго‘ натурализма, но характерно, что эти портреты все таки проигрываютъ на картинѣ, проигрываютъ не только оттого, что ихъ душитъ мертвенность общаго тона, что они отзываются вялостью работы ‚по заказу‘, стѣсненной требованіями чуждыми цѣлямъ искусства... Нѣтъ — съ точки зрѣнія, сейчасъ мною высказанной, рѣпинскіе портреты, какъ завершенная часть картины, должны уступать его этюдамъ. То, что видитъ Рѣпинъ съ такою необыкновенною зоркостью, — маска - двойникъ человѣка, трепеть его физической личности, — эта неполная правда выражается ярко, свѣжо, убѣдительно именно этюдомъ, виртуознымъ подмалевкомъ; для законченнаго произведенія Рѣпину не достаетъ проникновенія, фантазіи, подъема...

Какъ это обыкновенно случается съ русскими художниками, Рѣпинъ теперь, въ концѣ своей дѣятельности, замѣтно идетъ назадъ. Съ недоумѣніемъ я всматривался въ портреты князя Н. Р. Тарханова и В. П. Автокольской (передвижная 1906 г.). Какая небрежность фактуры, какое отсутствіе вкуса! Въ этихъ портретахъ только приемы прежняго Рѣпина — нѣтъ великаго таланта Рѣпина; за предѣлами привычнаго ‚мастерства‘ — ничего, ни красоты красокъ, ни силы впечатлѣнія, ни строгости рисунка...

Я имѣю въ виду въ особенности картину ‚Развѣдки‘ (на той же выставкѣ). По живописи, по тону, по грубой и сентимен-



тальной повѣствовательности — это уже очень близко къ жанрамъ не то Мясоѣдова, не то Лебедева. Дѣлается страшно. Если Рѣпинъ пойдетъ дальше по тому же пути, то совсѣмъ перестанетъ выдѣляться на Передвижной и ему уже некуда будетъ ,уйти‘, по примѣру столькихъ товарищей, примкнувшихъ къ выставкамъ ,Миръ Искусства‘ и ,Союза‘...



**М**ы знаемъ: въ срединѣ 80-хъ годовъ около Васнецова, въ Москвѣ, образовалась группа художниковъ, одушевленныхъ желаніемъ возродить живописью, архитектурой, рѣзьбой на деревѣ, узорами для тканей и для маіолики — тотъ ,народный стиль', который такъ безнадежно выродился въ пошлую официальную ,ропетовщину'.

Между этими художниками была Елена Дмитріевна Полѣнова. Съ 1882 года (послѣ перѣзда въ Москву, гдѣ она близко познакомилась съ Васнецовымъ) до преждевременной смерти (1898) она стремилась неутомимо къ осуществленію мечты — воскресить въ Россіи ,національное' художество.

Ея дарованіе развивалось съ большою постепенностью. Она терпѣливо училась, долго искала себя, сомнѣвалась, мѣняла манеру, переходила отъ керамики и выжиганія по дереву къ жанру и пейзажу масломъ, отъ книжныхъ иллюстрацій — къ рисункамъ для мебели, для вышивокъ. Смерть взяла ее слишкомъ рано. Многое осталось недовершеннымъ. Но все созданное — оригинально, умно, хотя и не ,геніально', какъ увѣряетъ Стасовъ.

До Полѣновой наши художники не иллюстрировали русскихъ сказокъ. Все, что дѣлалось прежде въ этой области — неумѣло, грубо заимствовано изъ иностранныхъ изданій: стоитъ вспомнить объ извѣстномъ, чуть ли не единственномъ, иллюстрированномъ изданіи русскихъ былинъ Германа Гоппе, подъ редакціей Петрова (1875), или просмотрѣть рисунки въ псевдо-

русскомъ стилѣ, появлявшіеся на страницахъ ‚Художественнаго листка‘ и ‚Сѣвернаго Сіянія‘.

Она любила сказки. Съ дѣтства полюбила ихъ вдумчиво-нѣжной, женской любовью и осталась вѣрна имъ всю жизнь. Она знала ихъ изъ первыхъ устъ, отъ деревенскихъ бабъ, дѣтей и стариковъ, и какъ то сразу нашла образы, согласные съ простонародной пѣвучей рѣчью.

Такъ возникли ея первыя иллюстраціи, къ сказкамъ — ‚Война грибовъ‘, ‚Избушка на курьихъ ножкахъ‘, ‚Иванушка-дурачекъ и жаръ-птица‘, ‚Царь-морозъ‘.

Въ послѣднюю пору своей дѣятельности, живя по долгу за границей, Полѣнова не перестала вѣрить въ живописную прелесть народныхъ украшеній, въ тихую красоту сѣверной природы.

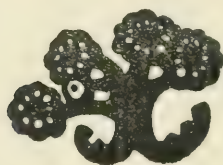
Второй циклъ сказокъ, созданный художницей за эти послѣдніе годы серьезнаго изученія западнаго искусства, — гораздо самостоятельнѣе, ярче. Особенно удачны: ‚Отчего медвѣдь сталъ кудый‘, ‚Красный и Рыжій‘ и ‚Какъ котъ лису перехитрилъ‘.

Здѣсь понята самая сущность сказокъ извѣстнаго рода — неожиданные эффекты фантастическаго юмора, сочетаются съ любовнымъ изображеніемъ русской деревни.

Другая заслуга Полѣновой — ея заботы о кустарныхъ издѣліяхъ села Абрамцева. Въ 1885-мъ году, послѣ сближенія Полѣновой съ владѣльцей имѣнія, Мамонтовой, абрамцевская мастерская была преобразована: учащіеся въ ней мальчики-крестьяне стали исполнять различныя рѣзные работы по оригинальнымъ рисункамъ. Вскорѣ къ тѣсной ‚семьѣ Абрамцева‘ присоединилась еще даровитая художница — Якунчикова. Такъ создались первые, уже значительно распространившіеся теперь и, увы, опошленные — рѣзные ларцы, полочки, скамейки, шка-

пики, исполненные по образцамъ древне - русскаго кустарнаго производства.

Послѣ талантливыхъ родоначальницъ Абрамцева, возрожденное ими московское кустарничество пережило нѣсколько ,направленій'. Не такъ давно видная роль въ этомъ дѣлѣ перешла къ Малютину. Его вліяніе, наложившее такую деспотическую печать на все производство мастерскихъ княгини Тенишевой въ Талашкинѣ, сказывается и здѣсь. Но въ послѣднихъ издѣліяхъ Абрамцева есть и нѣчто новое, идущее съ Запада, и подчасъ красивое: формы и въ особенности тона нѣсколькихъ кувшиновъ и цвѣточныхъ вазъ. Нѣжныя, маслянистыя поливы радуютъ глазъ и пріятны на ошупь. Двѣ-три маіоликовыя головки, чуть - чуть напоминающія египетскія скульптуры эпохи саитовъ, стильны безъ дешеваго модернизма, безъ слѣпой подражательности надобѣвшимъ шаблонамъ.





**В**ъ сказкѣ есть греза, въ сказкѣ — печаль; въ сказкѣ — смутный бредъ... Все, что лишь начинало мерещиться Полѣновой въ концѣ ея жизни, когда вопросы фантастической стилизаціи выдвинулись для нея на первый планъ, и на ея рисункахъ стали таинственно расцвѣтать огненные цвѣты небывалыхъ папоротниковъ въ зеленомъ сумракѣ затѣйливо-пышной листвы, — все это манящее, странное, экзотическое живетъ въ творествѣ Малютина.

Я не знаю русскаго художника, равнаго Малютину по непосредственности, доходящей порою до грубыхъ излишествъ, до безцѣльныхъ капризовъ воображенія. Эта особенность Малютина лучше всего выразилась въ издѣліяхъ села Талашкина. О нихъ сказано мною подробно въ специальномъ изданіи \*). Сейчасъ мнѣ хочется только подчеркнуть и въ творествѣ Малютина опасность невѣрно-понятой самобытности. Одаренный несомнѣннымъ талантомъ стилиста Малютинъ, въ концѣ концовъ, ничего не создалъ прочнаго. Ему много подражали и будутъ подражать, но это еще не доказательство стиля. Нѣтъ большаго трагизма для творчества элементарнаго, народническаго, чѣмъ отсутствіе сдерживающей, культурной самокритики. Элементарное неизбежно превращается въ манерность дурного вкуса, какъ только художникъ-самородокъ вообразить, что его произволъ — лучшій законодатель формъ. Трагизмъ еще увеличивается, когда са-

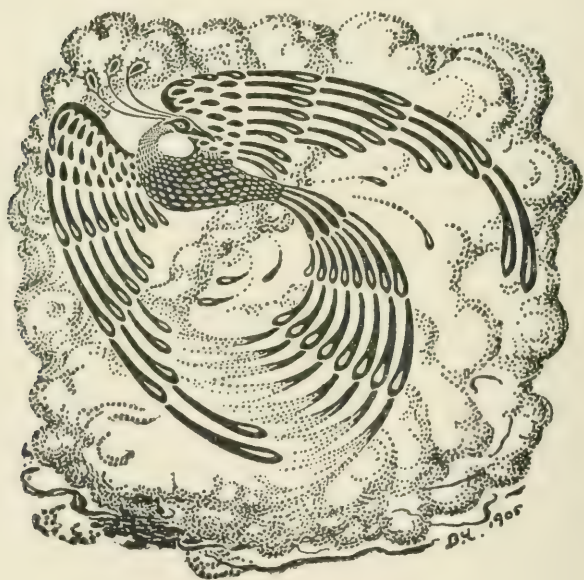
---

\*) Талашкино. Художественныя мастерскія кн. М. Кл. Тенишевой. 1905 г.

мородокъ убѣжденъ, что ему не у кого учиться, потому что онъ стихійный выразитель ,національности‘.

Мы опять подошли къ тому же ,проклятому вопросу‘, чтобы убѣдиться снова какой великій вредъ для искусства — наша нелѣпая народническая самовлюбленность...

Впрочемъ, судя по послѣднимъ выставкамъ ,Союза‘, Малютинъ начинаетъ излѣчиваться отъ заблужденій юности. Я увѣренъ: въ его талантѣ неуравновѣшеннаго фантаста есть данныя для серьезнаго, искренняго живописца.



Сергѣй Маковскій

**П**ослѣ Полѣвовой иллюстрированіемъ сказокъ занялся И. Я. Билибинъ. Его дебюты были скромны — дебюты искателя болѣе добросовѣстнаго и умнаго, чѣмъ вдохновеннаго. Но уже въ нихъ угадывался будущій тонкій стилистъ и знатокъ народнаго узора. Дарованіе Билибина опредѣлилось сразу: большое техническое умѣніе, задушевное пониманіе русской природы и быта, наблюдательность, чувство деталей и — недостатокъ смѣлости, темперамента, творческаго размаха. Нельзя требовать отъ художника больше, чѣмъ онъ можетъ дать: Билибинъ блестяще сдержалъ свои ‚обѣщанія‘...

Большинство заставокъ blanc et noir, нарисованныхъ имъ еще въ 90-хъ годахъ, появились на страницахъ ‚Міръ Искусства‘. Милы эти миниатюрныя иллюстраціи русскаго пейзажа: деревянныя церковки въ лугахъ, занесенныхъ снѣгомъ, стѣны древнихъ городовъ подъ облачнымъ небомъ сѣвера, рѣдкія сосны по оврагамъ, берега широкихъ рѣкъ—тихіе, немного грустные уголки деревенскаго простора, которымъ художникъ повѣдалъ свои мечты о далекой, сказочной Руси.

Вскорѣ стали появляться и акварели Билибина. Къ 1899—1902 годамъ относится серія ‚сказокъ‘, которыя могутъ быть также причислены къ раннимъ опытамъ. Въ композиціи чувствуются разнообразныя вліянія—Васнецовъ, Полѣвовой, Якуничкова, Малютина. Замѣтны и заимствованія у Японцевъ и, къ сожалѣнію, у нѣмецкихъ изданій ‚для дѣтей‘. Навыки реалистическаго изученія природы еще не превзойдены; пестрыя

причуды орнамента не всегда гармонируютъ съ безхитростнымъ изображеніемъ полевыхъ цвѣтовъ, животныхъ; стилизація не приведена къ единству. Человѣческія фигуры въ особенности—недостаточно упрощены, недостаточно связаны съ окружающимъ ихъ фантастическимъ міромъ, — иногда слишкомъ обыкновенно-реальны, иногда грубо-карикатурны.

Отъ многихъ изъ этихъ недостатковъ Билибинъ избавился въ послѣдствіи, работая съ неутомимой энергіей, совершенствуя графическій приѣмъ, вникая въ красоты національнаго орнамента съ любовнымъ терпѣніемъ. Уже въ первой серіи сказокъ видны постепенные успѣхи. Иллюстраціи 1899 года— ‚Царевна-лягушка‘, ‚Иванъ царевичъ и жаръ-птица‘—гораздо слабѣе, чѣмъ рисунки для ‚Василисы Прекрасной‘ или ‚Марьи Моревны‘, помѣщенные 1900 и 1901 годами; наиболѣе удачны— ‚Бѣлая утка‘ и ‚Братецъ Иванушка и Сестрица Аленушка‘, исполненные въ слѣдующемъ году.

Въ рисункахъ Билибина — больше поэзіи, чѣмъ стиля. Любуясь мелодіями красокъ, нѣжно-волшебныхъ, мы прощаемъ ему угловатую жесткость рисунка, какую то непріятную ‚точность‘ контуровъ. Краски дѣйствительно красивы, и одухотворяетъ ихъ интимное, чисто билибинское настроеніе. Уголки природы чаруютъ: морскія побережія съ угрюмыми валунами и елями, огромная желтая луна на дымно-синемъ небѣ, заросли дремучихъ боровъ, золотоглавая церква на холмахъ, алые закаты надъ лѣсными далями, озера...

‚Много плакала княгиня, много князь ее уговаривалъ, заповѣдывалъ не покидать высока терема, не ходить на бесѣду, съ дурными людьми не ватажиться, худыхъ рѣчей не слушаться. Князь уѣхалъ; она заперлась въ своемъ покоѣ и не выходитъ‘... Рисунокъ наиболѣе сказочный изъ всей серіи — этотъ княжій теремъ, весь узорчатый, съ краснымъ ‚конькомъ‘ на крыльцѣ, и около—бирюзовыя главы церквей, бѣлыя



зубчатыхъ ворота и сторожевая башенка, высоко надъ темнымъ моремъ съ пестро-парусными ладьями.

Очень красива и другая иллюстрація для ‚Бѣлой уточки‘: — на берегу рѣки отражаются густыя сосны, стоятъ ‚дѣточки‘ околдованной княгини: ‚Бѣлая уточка нанесла яицъ, вывела дѣточекъ, двухъ хорошихъ, а третьяго заморужка‘...

Послѣ сказокъ—былины.

Иллюстраціи къ ‚Волгѣ‘ показываютъ, съ какой упорной добросовѣстностью продолжалъ Билибинъ совершенствоваться въ избранномъ стилѣ. Его рисунокъ становится свободнѣе. Онъ все больше и больше отделяется отъ ‚плохихъ образцовъ‘, отказывается отъ нѣсколькихъ приторныхъ эффектовъ, завоевавшихъ ему симпатіи большой публики. Въ то же время глубже проникаетъ въ духъ крестьянскихъ узоровъ, вышивокъ, кружевъ, барочной рѣзьбы, любочныхъ картинокъ, — воскрешаетъ забытое народное творчество, стилизованное ‚по-билибински‘ съ большимъ умѣніемъ, хотя и не всегда съ безупречнымъ вкусомъ.

На выставкѣ ‚Міръ Искусства‘ 1905 года онъ выставилъ четыре хорошихъ рисунка—‚Сѣверные женскіе наряды‘. Въ нихъ красиво сочеталась наивная грубость лубка съ кружевной ‚бирдслеевской‘ законченностью деталей. Менѣе удачными показались мнѣ иллюстраціи къ ‚Царю-Салтану‘. Здѣсь художникъ увлекся деталями въ ущербъ композиціи, и это ослабило волшебство замысла. Въдѣ утонченность манеры и микроскопическая техника—не синонимы! Объ успѣхахъ Билибина свидѣтельствовали также выставки ‚Союза‘ 1906 и 1907 годовъ (иллюстраціи къ ‚Золотому пѣтушку‘). Наконецъ, совсѣмъ красивы русскіе ‚костюмы‘ для парижской постановки ‚Бориса Годунова‘ Мусоргскаго (1908).

Билибина принято упрекать за то, что онъ недостаточно самостоятеленъ, слишкомъ рабски придерживается старинныхъ

образцовъ. Но мнѣ кажется, что въ этомъ подражаніи давно-умершему, въ этой любви къ первоисточнику—залогъ будущихъ достижений. Можно не любить Билибина, какъ художническую индивидуальность, но у него твердая почва. И это много въ наше время индивидуальныхъ исканій, слишкомъ часто беспочвенныхъ.



*(Изъ Итальянской книги XVII в.)*

**Е**ще сказочникъ, о которомъ хочется упомянуть. Рисунки Афанасьева давно меня интересуютъ. Его иллюстраціи-карикатуры къ ‚Коньку-Горбунку‘, появившіяся въ журналѣ ‚Шутъ‘, обнаруживаютъ такое знаніе русскаго мужика, столько наблюдательности, веселья, національнаго юмора и живописной точности, что мы имъ прощаемъ нѣкоторое однообразіе и ненужную грубость графическаго приѣма. Иллюстраціи къ сказкамъ Пушкина ‚Царь Салтанъ‘ и ‚Золотая рыбка‘ еще удачнѣе: тоньше и сдержаннѣе.

Наконецъ, выставленная въ 1904 году на ‚Передвижной‘ пастель ‚У праздника‘—совсѣмъ серьезная работа. Признаки карикатуры, шаржа, доведены здѣсь до крайней незамѣтности. Получился стилизованный реализмъ глубоко-народный по духу... Намъ уже не до смѣха. Сквозь уродливо-смѣшное мы прозрѣваемъ вмѣстѣ съ художникомъ какія то роковыя особенности крестьянскаго быта: что то грузное, устойчивое, упорное и колоритное, какъ наши древніе восточно-славянскіе соборы и кремлі со стѣнными башнями. Эти неуклюжія, сутулыя, почти злоувѣщія старухи съ длинными клюками, эти странники и странницы въ лохмотьяхъ и въ огромныхъ лаптяхъ—приземистые, придавленные, словно сгорбленные подъ ношей вѣковыхъ суевѣрій и вѣковой нищеты, вся эта лѣнивая, тяжелая, варварская и упорная толпа—около бѣлой ограды монастыря съ яхонтово-синими куполами на низкомъ, сѣромъ небѣ—пріобрѣла, въ изображеніи Афанасьева, силу загадочной правды.

„Рано угасшій  
талантъ“

**Н**есмотря на извѣстность Рябушкина (1861—1904), какъ историческаго и бытоваго художника, какъ иконописца и иллюстратора, смерть его не произвела большого впечатлѣнія на русское общество. Онъ былъ плохо понятъ при жизни. Когда его не стало, слишкомъ немногіе почувствовали значеніе оставленнаго имъ художественнаго наслѣдія. Въ печати о немъ почти ничего не появилось: два-три біографическихъ очерка, нѣсколько замѣтокъ сдержанно-доброжелательныхъ и равнодушныхъ, какъ некрологъ. Не узнавъ Рябушкина, его забыли.

Это понятно отчасти. Лучшіе холсты художника (если не считать нѣсколькихъ картинъ въ Третьяковской галереѣ и въ музеѣ Александра III-го) находятся у частныхъ лицъ, такъ же, какъ большинство рисунковъ и эскизовъ. Ихъ мало кто знаетъ. Въ то же время наиболѣе извѣстны его церковныя композиціи—наименѣе удачныя. Иллюстраціи Рябушкина, знакомыя публикѣ по разнымъ дешевымъ изданіямъ, тоже значительно хуже того, что онъ умѣлъ дѣлать въ свои „хорошіе часы“.

Еще одинъ даровитый русскій мастеръ ушелъ со сцены почти незамѣченнымъ... Кто онъ? Какое мѣсто его въ исторіи нашей живописи?

Въ лучшихъ произведеніяхъ Рябушкина—„Купеческая семья при Алексѣѣ Михайловичѣ“, „Московская улица допетровскаго



времени', ,Чаепитіе', ,Ожиданіе посольства'—свободная, творческая личность чувствуется, непокорная и сильная. Онъ умѣетъ быть самобытнымъ безъ всякой претенціозности и національнымъ безъ грубаго и непріятнаго ,шовинизма'. Но, вмѣстѣ съ тѣмъ, Рябушкинъ—мастеръ очень неровный. Иногда гениальный, иногда не идущій дальше зауряднаго ремесла.

Помните его рисунки для иллюстрированныхъ изданій? Между ними есть удивительно яркіе, выпуклые, продуманные. Встрѣчаются настоящіе образцы выдержанной стильности, достойные лучшихъ рисовальщиковъ. И рядомъ—образчики полнѣйшей безпомощности воображенія и техники. Особенно удручающее впечатлѣніе оставляетъ ,Альбомъ былинныхъ богатырей' (изд. 1893 г., Германа Гоппе). Бѣдные оперные ,богатыри', помахивающіе бутафорскими палицами и гардующіе на лошадяхъ ,кавалерійской породы'! Отъ нихъ не вѣетъ сказочной былью древней Руси, они удивительно нехудожественны. Рисунокъ совсѣмъ дѣтскій, композиція тривиальна...

И все таки Рябушкинъ,—несомнѣнно слишкомъ ,рано угасшій талантъ', какъ выражается его біографъ И. Ф. Тюменевъ \*). Долго таившаяся болѣзнь легкихъ унесла его какъ разъ въ то время, когда онъ достигалъ полной творческой зрѣлости. Съ каждымъ годомъ его произведенія становились продуманнѣе, серьезнѣе, утонченнѣе. Завершалась медленная эволюція: отъ неотесанности, отъ невольной подражательности псевдо-народному стилю—къ высшей культурности духа, безъ которой современный живописецъ, какъ бы онъ не былъ талантливъ, не въ силахъ дать всего, что можетъ.

---

\*) Октябрь, ,Историческій Вѣстникъ'. 1904 г., стр. 260.

Недостатки раннихъ работъ Рябушкина объясняются, главнымъ образомъ, недостаткомъ эстетической культуры и въ немъ, и въ окружавшей его средѣ. Въ ту пору почти никто еще не сознавалъ, что требованія, предъявляемыя къ художникамъ такими журналами, какъ ‚Всемирная Иллюстрація‘ или ‚Нива‘, не имѣютъ ничего общаго съ искусствомъ. Тогда еще многіе думали, что русскій патриотизмъ и самобытность русскаго искусства заключаются въ ‚отриданіи гнилого Запада‘. Все это, конечно, вліяло на молодого Рябушкина. Поступивъ, въ началѣ восьмидесятыхъ годовъ, послѣ окончанія московскаго училища живописи и ваянія, въ петербургскую Академію, онъ принялся рисовать иллюстраціи на ‚русскія темы‘ и сдѣлался страстнымъ ‚патріотомъ‘. Его нежеланіе ‚учиться у Запада‘ дошло до того, что онъ отказался отъ заграничной поѣздки, когда получилъ денежную субсидію за свою конкурсную картину ‚Снятіе съ креста‘. Вотъ, что говоритъ по этому поводу И. Ф. Тюменевъ: ‚Всецѣло посвятившій себя своей родинѣ, направлявшій всѣ мысли и желанія къ изученію ея исторіи, народнаго творчества, быта, интересовавшійся въ этомъ отношеніи каждою мелкою подробностью, каждымъ стариннымъ костюмовъ, старинной пѣсней, старинною грамотою (нѣкоторыми почерками XVII и XVIII столѣтій онъ владѣлъ въ совершенствѣ), старинною утварью, рѣзьбою на избахъ, старинными узорами на тканяхъ, вышивками на полотенцахъ,—запоминавшій каждую интересную мелодію, каждое мѣткое выраженіе, однимъ словомъ, жившій и дышавшій только своимъ, народнымъ, русскимъ, онъ не могъ ѣхать къ нѣмцамъ, французамъ, итальянцамъ—и всю полученную сумму употребилъ на разѣзды по Россіи, оставшись и въ этомъ отношеніи вполне самобытнымъ, такъ какъ, насколько помнится, ни до, ни послѣ него не было слышно о пансіонерѣ, который отказался бы отъ заманчивой возможности побывать въ ‚заморскихъ краяхъ‘.

Можно отъ души пожалѣть, что въ то время не было у Рябушкина совѣтника, который бы уговорилъ его все-таки отправиться въ „заморскіе края“. Я убѣжденъ, что это помогло бы ему выйти скорѣе и сознательно на свой путь. Рябушкинъ нашелъ этотъ путь только въ концѣ жизни, именно тогда, когда волна обновленнаго „западнаго“ творчества дошла до Россіи, и передовые русскіе художники поняли, что пора перестать безпомощно топтаться на мѣстѣ.

Подойдя къ историко-бытовымъ картинамъ Рябушкина съ этой точки зрѣнія, мы видимъ, какъ онѣ постепенно улучшаются. Первый, выставленный имъ въ 1880 г., холстъ „Крестьянская свадьба“ еще носитъ на себѣ отпечатокъ грубо-таго передвижничества. Та же грубость видна и въ картинахъ „Ожиданіе новобрачныхъ изъ церкви“ и „Потѣшныя Петра I-го въ кружаль“ (передвижныя выставки 1891 и 1892 гг.). Только въ произведеніяхъ, написанныхъ за послѣднія восемь, десять лѣтъ, выразился гармонично и ярко тотъ русскій народный духъ, который является эстетической сущностью его творчества.

...

...

Конечно, у всѣхъ, знающихъ Третьяковскую галерею, въ памяти небольшой холстъ Рябушкина: „Русскія женщины и дѣвушки XVII вѣка въ церкви“. Эту картину трудно забыть. Та-кой у нея хорошій, ясный тонъ, такъ она выдѣляется, — чисто-національной поэзіей общаго впечатлѣнія, гармоничной аlostью красокъ и типически-живописной тѣснотой въ компоновкѣ, — изъ всего того, что у насъ обыкновенно называютъ „историческимъ жанромъ“, — столько вложилъ въ нее художникъ непосредственнаго, любовнаго, „своего“ пониманія русской старины. Вы сразу чувствуете, глядя на этотъ уголокъ древняго

„Русскія женщины XVII в.“

храма съ причудливой росписью стѣнъ и сводовъ, въ которомъ, близко другъ къ другу, стоятъ богомольно-неподвижныя женщины, нарядныя и немного неуклюжія въ своихъ тяжелыхъ парчевыхъ сарафанахъ и шушунахъ, опущенныхъ соболемъ, въ высокихъ кокошникахъ и вѣнцахъ, разубранныхъ яхонтами, бисеромъ, жемчугами,—вы чувствуете, что здѣсь родная стихія художника, что ему не пришлось мучиться, напрягая воображеніе, чтобы представить себѣ до мельчайшихъ подробностей прелесть этой полутатарской и византійско-славянской колоритности.

Рябушкинъ не только знаетъ, во что одѣвались жены и дочери нашихъ бояръ XVII вѣка; онъ знаетъ, какъ онѣ носили свои платья, какъ бѣлили и румянились, какъ подвязывали на спинѣ длинныя рукава душегрѣекъ, какъ вплетали въ косы разноцвѣтныя ленты, какъ складывали крестъ-на-крестъ холеныя руки, украшенныя затѣйливыми перстнями, держа обрядово шелковые платочки съ золотой бахромой. Все это онъ видитъ. Много писалось и до него узорныхъ сарафановъ и кокошниковъ, иногда очень эффектно. Но кто изъ нашихъ мастеровъ умѣлъ передать съ такою законченностью характеръ надѣтаго на древне-московскомъ челоуѣкъѣ древне-московскаго платья? Чтобы красиво написать старинныя шелка и бархаты, не надо ничего, кромѣ технической виртуозности. Художникъ долженъ обладать высшимъ даромъ, чтобы вернуть этимъ бархатамъ и шелкамъ прежнюю жизнь, утраченный отпечатокъ времени и людей, — превратить старинную матерію въ старинную одежду. Рябушкинъ обладалъ этимъ даромъ. Онъ изображаетъ русскія одѣянія такъ, точно видѣлъ ихъ на москoзскихъ людяхъ; живописью складокъ, рисункомъ вышитыхъ золотомъ и серебромъ узоровъ онъ передаетъ не парадную виѣшность XVII вѣка, но внутренній стиль эпохи—что то восточное, тѣсное, обрядовое, теремное, что было въ жизни нашихъ праѣдовъ.



Композиція Рябушкина не археологіческія възстановленія. Археологія дасть ему только матеріалъ. Цѣль его искусства — импровизація, создающая иллюзію-грезу о минувшемъ. Оттого въ его ,историческихъ‘ картинахъ обыкновенно отсутствуетъ историческій сюжетъ. Онъ воплощаетъ свое видѣніе старины въ всякихъ условностей исторической перспективы. Разсказываетъ о своемъ непосредственномъ впечатлѣніи отъ нея, какъ отъ знакомой дѣйствительности. И въ этомъ утонченность его реализма.

. . . . .

Лучшіе холсты Рябушкина несомнѣнно знаменуютъ собою совершившійся за послѣднее время поворотъ въ творчествѣ нашихъ художниковъ отъ чисто-внѣшней исторической иллюстраціи къ болѣе интимному и непосредственно-впечатлѣющему воскрешенію былыхъ эпохъ. Кореннымъ образомъ измѣнился взглядъ русскаго живописца на правду исторіи. Съ одной стороны онъ понялъ, что отъ нея неотдѣлимъ элементъ сказочный, фантастическій; въ то же время — почувствовалъ и полюбилъ ея бытовую реальность, увидѣлъ въ ней не только вѣщанія на царства, побѣды и торжественныя заключенія союзовъ, не только историческіе ,моменты‘, понялъ, что громкія ,событія‘ — прежде, какъ и теперь — растворяются въ неуловимой стихіи жизни, что красота, поэзія минувшаго, не въ нихъ, что самое значительное и вѣчное не увѣковѣчивается славнымъ именемъ, что кромѣ той исторіи, о которой пишутъ историки, есть еще другая исторія, которую выявляетъ творческая греза. Содержаніе этой исторіи неисчерпаемо, потому что оно растетъ вмѣстѣ съ ростомъ нашего постиженія жизни. Этой исторіи нельзя заключить въ рамки историческихъ фактовъ. Она — въ искусственныхъ, мнимыхъ предѣлахъ, создаваемыхъ нашей мыслью о прошломъ. Современ-

Правда исторіи

ный художникъ хочетъ грезить о старинѣ, какъ поэтъ и ясновидецъ, избѣгая всякой программности, опредѣленности разсказа въ картинѣ, избѣгая той литературной сюжетности, которую еще такъ недавно ставили на первый планъ. Если онъ пользуется какимъ нибудь готовымъ сюжетомъ для композиціи, то исключительно какъ темой, облегчающей ему проникновеніе въ интимную сущность эпохи и глубже куда то — въ вѣковѣчную сущность національной психики.

Впрочемъ, это относится не къ однимъ историческимъ композиціямъ, но вообще къ бытовой живописи. Жанръ, старый повѣствовательный жанръ, ошибочно считавшійся послѣднимъ словомъ реализма, въ особенности жанръ съ драматическимъ или юмористическимъ ,содержаніемъ', отжилъ свой вѣкъ, уступивъ мѣсто свободному художественно-субъективному изображенію жизни, раскрывающему ея безымянное значеніе, непостижимое богатство ея символовъ, ея тайный смыслъ, тайный и вѣчный.

И отсюда тоже — прямой путь къ примитивности въ живописи, къ стилизаціи рисунка, красокъ.

. . .

. . .

Интимный  
реализмъ

Стремленіе къ примитивности присуще Рябушкину, можетъ быть больше, чѣмъ кому бы то ни было изъ русскихъ мастеровъ, стремленіе совершенно неамѣренное. Потому онъ такъ интимно-реаленъ и въ то же время — сказочникъ.

Въ его лучшихъ картинахъ ничего предвзятого, никакой программы, но каждая подробность обусловлена ,цѣлымъ', содѣйствуетъ ему и сливается съ нимъ, какъ отдѣльный звукъ въ аккордѣ. Онъ рисуетъ древне-русскій бытъ съ непосредственностью, которая кажется наивной. Въ такой наивности — мудрость.

Съ прошлаго приподнята завѣса. И передъ нами возникаютъ, какъ видѣнія сна, образы далекой жизни.

Въ древнемъ храмѣ съ причудливой росписью стѣнъ и сво-  
довъ толпятся молящіяся женщины въ узорныхъ нарядахъ...

Богатая ‚купеческая семья‘ расположилась въ еѣняхъ: самъ  
хозяинъ, его жена съ ребенкомъ на колѣняхъ и около нихъ  
дочери-подростки, тщательно набѣленные и наруганные по  
модѣ ХVІІ вѣка; по ихъ выжидающей неподвижности можно  
догадаться, что они позируютъ передъ какимъ нибудь заѣзжимъ  
живописцемъ изъ ‚фряжской земли‘...

Весело шумитъ въ весеннюю распутицу праздничный людъ на  
широкой покрытой гатью улицѣ допетровской Москвы; грязь  
по колѣно; надъ домами-избами сѣрое, теплое небо; въ воз-  
духѣ—смѣхъ, шутки, шелканье бичей и покрякиваніе вздо-  
выхъ; на первомъ планѣ—женщина въ красномъ...

Передъ молодымъ Михаиломъ Романовымъ, вдоль стѣнъ дум-  
ной палаты, сидятъ бояре, бородатые, тяжелые, степенные, въ  
парчевыхъ, сверкающихъ каменьями кафтаныхъ...

Царскіе стражники съ топорами на плечахъ отѣснили на-  
родъ, чтобы открыть путь посольству. Любопытство, робость,  
хмурая сосредоточенность на лицахъ. Смуглыя, глубокія  
краски воскрешаютъ жизнь и движеніе тревожно-выжидающей  
толпы...

Какъ видѣнія сна возникаютъ эти странно-знакомые, странно-  
реальные и фантастическіе образы далекой жизни... И черезъ  
нихъ начинается мерещиться что то, что за ними, что то  
общее, неопредѣлимое, загадочная основа ихъ своеобразной  
красоты—духъ народа, духъ расы, духъ неисчислимыхъ вѣ-  
ковъ племеннаго единенія, отразившійся на всѣхъ этихъ не-  
похожихъ другъ на друга лицахъ женщинъ, дѣтей, бояръ,  
стрѣльцовъ, въ замысловато-пестрыхъ одеждахъ, въ каждой  
живописной детали, въ настроеніи каждой фигуры, въ крас-  
кахъ и формахъ предметовъ.

Націю создаетъ исторія. Племенные особенности слагаются тысячеклѣтними до-исторической жизни. Искусство даетъ почувствовать эти тысячеклѣтія. Рябушкинъ, какъ живописецъ-историкъ и какъ бытовой живописецъ, изображаетъ извѣстную эпоху, извѣстную среду. Но невольно онъ заглядываетъ глубже и даетъ больше, чѣмъ общаетъ. За это можно простить ему все „плохое“ въ его живописи: былыя увлеченія передвижничествомъ, ничтожные рисунки для иллюстрированныхъ журналовъ и образъ, которые онъ писалъ серіями на заказъ, для церквей въ модномъ, со времени Александра III, псевдо-русскомъ стилѣ.

Иконопись хуже всего давалась Рябушкину, хотя именно на нее потрачено имъ много силъ. Онъ съ молодости зналъ ремесло „богомазовъ“. Его отецъ былъ крестьяниномъ-иконописцемъ. Еще мальчикомъ, онъ помогалъ ему въ работѣ. Впослѣдствіи на него имѣлъ вліяніе Васнецовъ, по примѣру котораго онъ старался слить въ картинѣ-икононѣ элементы византійской декоративности съ выразительностью одухотвореннаго реализма. Но и ему храмовое искусство было совершенно не по силамъ. Тѣмъ больше сознаешь настоящую силу Рябушкина, возвращаясь къ картинамъ историческаго и бытового цикла, къ нѣкоторымъ позднѣйшимъ рисункамъ-иллюстраціямъ, напр., въ „Царской охотѣ“ Кутепова и въ „Сочиненіяхъ“ И. О. Горбунова \*), и къ немногочисленнымъ пейзажамъ, удивительно яснымъ, тихимъ.

...

...

„Чаепитіе“ Последняя маленькая картина Рябушкина, поразившая меня,— „Чаепитіе“, на выставкѣ „Союза русскихъ художниковъ“ 1903 г. (теперь въ Третьяковской галереѣ).

---

\*) Изданіе общества любителей древней письменности. 1904—1905 г. Т. I и II.



Они пьютъ чай. За столомъ, покрытымъ бѣлой скатертью, они сидятъ, прямо противъ зрителя. Ихъ четверо: два молодыхъ темноволосыхъ парня въ жилеткахъ и ярко-вышитыхъ рубашкахъ, женщина въ платочкѣ и старый мужикъ съ аккуратно приглаженными сѣдѣющими волосами и бѣлой окладистой бородой. Сосредоточенно и молчаливо они пьютъ чай, въ прикуску, съ блюдечка. Позади видно еще нѣсколько фигуръ на сумеречномъ фонѣ тѣсной, низкой избы: направо—чернобородый малый съ бутылкой водки въ рукѣ, налѣво—двѣ старухи въ кофтахъ и цѣлый выводокъ ребятишекъ, забравшихся на печь подъ самый потолокъ... Они пьютъ чай. У нихъ упорный, устало-неподвижный лица; въ ихъ позахъ—что то серьезное, почти торжественное, словно они совершаютъ за этимъ столомъ, покрытымъ бѣлой скатертью, древній, вѣками освященный обрядъ.

Поражаетъ рисунокъ—своей суровой простотой, своей примитивностью, наводящей мысль на церковныя изображенія. Поклонниковъ законченнаго, ,правильнаго, академическаго рисунка онъ удовлетворить не можетъ; съ точки зрѣнія вѣрности ,ракурсовъ, пропорцій и рельефа онъ не выдерживаетъ критики. Но именно такимъ рисункомъ художникъ достигъ силы настроенія, которая убѣждаетъ насъ, что необходимо или принять его ,способъ видѣть, цѣликомъ, или цѣликомъ отвергнуть. Эта цѣльность творчества обнаруживаетъ качество таланта.

Я не хочу преувеличивать значенія Рябушкина. Онъ не обладалъ стихійной мощью Сурикова, ни задушевной нѣжностью Левитана, ни мистическимъ пафосомъ Врубеля, ни властью Рѣпинскаго реализма. И все же его неровное, но большое дарованіе даетъ ему право на почетное мѣсто въ семьѣ современныхъ русскихъ мастеровъ.

**Х**удожникамъ, какъ Нестеровъ, невольно прощаешь не-  
совершенства рисунка и кисти, потому что любишь поэ-  
зію ихъ творчества. Это тоже — поэзія чего то большего  
и смутнаго, выходящаго за грани личности. Не поэзія инди-  
видуальнаго вдохновенія, но поэзія, говорящая о даляхъ и  
озаренностяхъ народа.

Такіе художники, обыкновенно, лучше чувствуютъ, чѣмъ вы-  
ражаютъ. Надо вглядѣться пристально въ ихъ картины, надо  
забыть о многомъ внѣшнемъ, мѣшающемъ, случайномъ,  
отдаться навожденію — и тогда, тогда вдругъ по иному засвѣ-  
тятся краски, и оживутъ тѣни, и улыбнется кто то, таин-  
ственный, на другомъ берегу.

Отъ творчества Нестерова вѣетъ этой улыбкой. Много разъ,  
смотря на его холсты, узнавалъ ее — въ молчаніи зимнихъ  
полянъ, поросшихъ тонкими-тонкими березками, въ сумракахъ  
сосноваго бора, стерегущаго одинокій скитъ, въ дымно-вече-  
рѣющихъ облакахъ надъ просторомъ, въ грустномъ лицѣ по-  
слушника, въ нѣжномъ профилѣ монахини. И я люблю его  
за эту улыбку. Въ ней — далекое и, вмѣстѣ съ тѣмъ, близкое,  
народное, загадочное, реальное: и христіанская, отшельниче-  
ская умиленность „Божьимъ садомъ“, и другая, не христіанская,  
а уходящая въ глубь древняго язычества религіозность по-  
стиженія міра и тайны...

Развѣ не такъ чувствуетъ природу древняя, далекая и близ-  
кая, душа народа? Христіанское, церковное, историческое спле-

лось въ ней съ первобытнымъ, пантеистическимъ въ одно исканіе, въ одно радостное и страдальческое чаяніе.

Пониманіе этой сложности народной мистики, угаданной Нестеровымъ съ нѣжной проникновенностью,—ключъ къ пониманію всей его живописи, и хорошаго, и плохого въ ней. Когда Нестеровъ хочетъ быть только мастеромъ образовъ, иконописцемъ, возрождающимъ каноны византизма (Владимірскій соборъ, церковь въ Абастуманѣ), онъ очень слабъ; слишкомъ чужды ему опредѣленности церковной мистики. Такъ же, когда онъ хочетъ быть только живописцемъ, наблюдателемъ природы, язычникомъ въ мірѣ формъ и красокъ. Онъ интересенъ, когда несознательно, по инстинкту угадывая что то большое и смутное въ сердцѣ народномъ, соединяетъ духовности славянскаго христіанства съ мечтою языческаго обоготворенія природы. Тогда онъ находитъ свой тонъ, свои свѣты и краски, свою неподражаемость.

Миѣ нравятся картины Нестерова, потому что въ нихъ чувствуется любовь къ мелодіи цвѣта, искреннее исканіе оригинальнаго стиля (пусть даже только исканіе), благоговѣніе передъ красотой жизни, чуждое всего временнаго и пошлаго. Миѣ нравится въ картинахъ Нестерова его нѣжно-субъективное отношеніе къ тихимъ просторамъ русской деревни, благостная грусть мистическихъ настроеній. Онѣ выражаютъ поэзію крестьянскаго міра. Этой поэзіи, можетъ быть, и нѣтъ больше, но она есть эстетически—для того, кто вѣритъ въ сказки прошлаго.

И миѣ не нравятся—иконы Нестерова. Въ этой области онъ унаслѣдовалъ недостатки Васнецова: непріятную манерность композиціи, рисунка, дешевый сентиментализмъ символическихъ намѣреній и ту „литературность“ изображенія, которая такъ плохо вяжется съ декоративными задачами храмовой живописи. Подчеркнутость выразительныхъ деталей

(расширенные и словно подведенные глаза, тонкія шев, болѣзненно-сжатые губы), однообразіе ликовъ, какая то жеманная и вялая монотонность движеній придаютъ образамъ Нестерова оттѣнокъ фальшивой чувствительности, очень далекой отъ истинно-религіознаго настроенія. Онъ болѣе тонкій техникъ, чѣмъ Васнецовъ, болѣе осторожный колористъ, живопись его не груба и не безвкусна, но ложность общей концепціи отзывается на качествѣ тона и лѣпки...

...

...

Христiанская  
идеологія

Неудачныя иконописныя работы совершенно обезцѣнили Нестерова въ глазахъ многихъ. Я не согласенъ съ такой постановкой вопроса, хотя долженъ признать, что и послѣднія картины художника, въ особенности ‚Святая Русь‘ (на петербургской выставкѣ 1907 года), доказываютъ преувеличенность тѣхъ похвалъ, которыя ему расточались прежде. Художникъ, рѣшившійся выставить такую картину, какъ свое главное произведеніе, итогъ предыдущей дѣятельности,—беззащитенъ отъ нападковъ. ‚Святая Русь‘ — грандіозный самообманъ. И чувство досады, почти обиды на автора, тѣмъ больше, чѣмъ очевиднѣе наивная убѣжденность его намѣренія, его вѣра въ значительность и философскую глубину замысла...

Еще разъ погубила русскаго художника христiанская идеологія. Ивановъ, Полѣновъ, Ге, Крамской, Рѣпинъ, Рябушкинъ, Васнецовъ всѣ отдали дань тому же роковому призраку — Христосъ. Ивановъ заплатилъ жизнью, другіе — лучшею частью своего дарованія. Плохія ‚христiанскія‘ картины и плохія иконы дѣйствительно — какой то злой рокъ русскихъ живописцевъ. Я увѣренъ, что если бы ни Полѣновъ, ни Ге, ни Васнецовъ, ни Рябушкинъ, ни Нестеровъ не писали ‚Христовъ‘, они создали бы гораздо больше. Одному Рѣпину уда-



лось благополучно пережить опасное самовнушение: Рѣпинскій ,Христосъ' ужаснулъ всѣхъ, но не обезславилъ мастера... ,Христосъ' Нестерова оттолкнулъ отъ него даже самыхъ искреннихъ друзей. Трудно выразить ,идею' менѣе удачно. Фигура Христа настолько уродлива, что ее невольно хочется закрыть, стереть, чтобы какъ нибудь спасти картину, хотя бы одинъ уголокъ картины — весеннія нивы, даль лѣса, бѣлыя березки, небо — гдѣ виденъ прежній Нестеровъ, авторъ ,Отрока Вароламея' и ,Царевича Дмитрія'.

Чѣмъ объясняется это странное упорство русскихъ художниковъ и странное единодушіе въ стремленіи къ темѣ, одинаково для нихъ непосильной? Все тѣмъ же трогательнымъ, если угодно, но некультурнымъ въ корнѣ заблужденіемъ, что цѣль живописи идейное откровеніе. Написать картину, которая бы воплощала глубокую суть христіанства, т. е. творческое пониманіе высшей моральной проблемы — ,Христосъ'; выразить синтезъ жизни однимъ образомъ, однимъ вдохновеннымъ вилѣніемъ...

Ап. Григорьевъ сказалъ: русскому человѣку нуженъ святой, съ меньшимъ онъ не помирится. И такъ же — русскому художнику нуженъ Богъ, съ меньшимъ онъ ни за что не мирится. Но Богъ-идея — не Богъ-красота. Искусство одухотворяется красотой, не идеей. Живопись озаряетъ божественная вещественность формъ, красокъ, зрительныхъ обольщеній. ,Идея' — самое вѣшнее и недолговѣчное. Красота міра, непосредственное, полусознательное любованіе земными чарами — вотъ сущность искусства. Такъ же и въ отношеніи иконописи, разумѣется.

Для насъ геній древнихъ мастеровъ — итальянскихъ, фламандскихъ примитивовъ и ихъ великихъ преемниковъ ренессанса — въ безконечной радости для глазъ, совсѣмъ не въ той идеѣ католицизма, которую они выразили. Ихъ картины — молитвы

красокъ, ожерелья драгоценныхъ камней, переливы многоцвѣтныхъ тканей, лучи солнца въ золотыхъ волосахъ мадоннъ и нѣжныхъ юношей, сказка неба въ праздничныхъ одеждахъ жизни, росы жемчужинъ и благоуханіе цвѣтовъ. Они глубоко-религіозные люди, часто — монахи, фанатики вѣры; но, проповѣдуя, поучая, призывая къ идеалу святости, они оставались художниками, живописцами прежде всего, влюбленными въ красивыя линіи и гармоничныя пятна. Для Джотто каждая краска имѣла свое символическое значеніе, каждый цвѣтъ — эмблема добродѣтели или порока: бѣлый — чистота, зеленый — надежда, лиловый — страсть... Онъ никогда не дѣлалъ мазка необдуманно, видя въ сочетаніи тоновъ правоучительную повѣсть. Но эта тенденціозная схоластика, о которой всѣ забыли, эта мистическая идейность ничего не портитъ, потому что Джотто, можетъ быть и безсознательно, — не только идеологъ христіанства, вѣрный ученію Св. Франциска, но нѣжный и чуткій пониматель красоты — красивой видимости жизни и декоративной роли религіозной живописи. Если бы онъ писалъ не святыхъ и ангеловъ, а бытовые портреты или пейзажи, онъ бы не былъ и тогда менѣе вдохновеннымъ.

Русскіе художники, мученики идеи, не поняли простой правды: единственно-цѣнная идея для живописца — быть живописцемъ! Не поняли и Васнецовъ, и Рябушкинъ, и Нестеровъ — всѣ современные иконописцы, возродители православнаго церковнаго искусства. Я говорю объ истинномъ пониманіи-ощущеніи, не о теоретическомъ выводѣ; современный иконописецъ долженъ твердо знать то, о чемъ древніе могли и не вѣдать.

...

...

Иконописецъ теперь и прежде

Вся атмосфера религіознаго творчества — иная теперь. Прежде иконописецъ могъ быть почти безсознательно худож-

никомъ, такъ же какъ онъ былъ безсознательнымъ и часто подневольнымъ выразителемъ религіознаго идеала своей эпохи. Въ старинной иконописи самая явная мистическая тенденція не кажется чѣмъ то самостоятельнымъ отъ художественности изображенія и, на самомъ дѣлѣ, сливается съ нею въ одно цѣлое. Не переживая внушеній символа, которыя имѣли когда то первенствующее значеніе, мы чувствуемъ, что этотъ символъ и воплотившія его формы неразрывно слиты, слиты всѣми эстетическими и моральными настроеніями эпохи, создавшей художника-мистика.

Итальянскій тречентистъ или ваятель языческихъ Аполлоновъ несомнѣнно выражали религіозную идею, и за ея выраженіе, прежде всего, и цѣнились ихъ произведенія современниками. Но тогда это нисколько не противорѣчило вѣчному призванію художника — быть творцомъ красоты. Всѣ силы окружающей жизни — ‚гипнозъ вѣка‘ — обуславливали сліянность идеологіи и эстетизма: между внѣшнимъ и внутреннимъ въ творествѣ художника не было границъ. По крайней мѣрѣ — такъ было для вдохновенныхъ и сильныхъ мастеровъ старины; на маленькихъ и слабыхъ ‚идейность‘ всегда отражалась губительно. Что мы видимъ теперь? Въ наше время ‚интеллигентнаго‘ невѣрія, полной разобщенности между культурнымъ слоемъ общества и народомъ, тѣмъ народомъ, который въ Россіи молится святымъ угодникамъ, — религіозный живописецъ, даже если онъ искренно-вѣрующій, одинокъ. Его мистическое намѣреніе не оправдывается коллективной волей эпохи. Стихійный разумъ культуры не создаетъ больше желанную гармонію красоты и вѣры. Художникъ одинокъ еще и потому, что у него нѣтъ предшественниковъ. Традиція нарушена. На Западѣ искусство иконъ давно перешло въ руки ремесленниковъ, потакающихъ съ грубой откровенностью лубочнымъ вкусамъ простонародья. Въ Россіи иконописное искусство въ сущности всегда было ремесломъ по образцамъ Византіи, хотя и очень

красивымъ ремесломъ у древнихъ. Современный русскій художникъ, тяготеющій къ религіозной живописи, находится между Сциллой и Харибдой ремесленного шаблона, освященного вѣками, и личнымъ разумѣніемъ церковныхъ символовъ. Отсюда — два возможныхъ выхода. Или возобновить утерянную традицію, оставаясь какъ можно ближе къ народному пониманію вѣры, или — посмотреть на свою задачу съ личной, живописно-декоративной точки зрѣнія. Второй выходъ свободенъ и вѣренъ эстетически, но не вѣренъ съ религіозно-исторической точки зрѣнія... Остается путь традиціи, византійской традиціи. Къ тому же это единственный способъ подойти къ народному міровоззрѣнію и согласовать церковную живопись съ новымъ церковнымъ зодчествомъ, проникнутымъ стремленіями къ ренесансу до-петровскаго стиля. Въ этомъ — безусловный трагизмъ нашей религіозной живописи. Требования, предъявленные къ ней жизнью, идутъ какъ бы въ разрѣзъ съ тою національною идеей, въ широкомъ смыслѣ, которая указана Россіи со временъ Петра.

Въ теченіе долгаго развитія византійскаго искусства, его формы отжили. Та прививка западнаго искусства, которая была сдѣлана къ нимъ въ Россіи въ XVII-мъ, а потомъ въ XVIII-мъ вѣкѣ, не дала свѣжихъ ростковъ, не создала новой традиціи (какъ въ Италіи въ эпоху *trecento*) и въ дальнѣйшемъ — только испортила характеръ древняго стиля... Но эти византійскія формы нужны, потому что жива церковь со всѣмъ внѣшнимъ decorum'омъ древняго богопочитанія! Свѣтское искусство естественно развилось въ сторону европеизма, иконопись осталась въ рамкахъ византійствующаго канона... У художниковъ, у искусства страны не можетъ быть двухъ правдъ. На самомъ же дѣлѣ получились двѣ правды — правда національно-культурныхъ эстетическихъ достижений и правда церковной эстетики. Это противорѣчіе еще осложнилось за послѣднее время, когда крупные русскіе художники, благодаря



невѣрному пониманію нашего ,національнаго вопроса', увидѣли въ этой ,второй правдѣ', какъ болѣе близкой народу, путь къ русской самобытности.

. . .

. . .

Я уже говорилъ о попыткѣ Васнецова возродить нашу иконопись въ народническомъ духѣ. Допустимъ, что его подходъ къ трудной задачѣ вѣренъ (во всякомъ случаѣ онъ интересенъ). Забудемъ о его чисто живописныхъ недостаткахъ. Важенъ другой вопросъ: насколько возможно, идя по пути, указанномъ Васнецовымъ, создать церковный стиль, который бы не былъ въ противорѣчіи съ формами свѣтскаго искусства, другими словами—насколько значительна попытка Васнецова, какъ предвидѣніе сліянія въ религіозной живописи народной вѣры и культурнаго вкуса. Я спрашиваю: можетъ ли дѣйствительно возродиться наша иконопись? Она должна быть византійской по традиціи и народнической — можетъ ли она слѣжаться ,европейской' въ лучшемъ смыслѣ?

Путь къ  
примитивизму

Да, можетъ. Пока въ Россіи строятся храмы, пока православное христіанство — религія народа, пока есть потребность въ культѣ, русскіе художники должны стремиться къ разрѣшенію этой, быть можетъ величайшей, задачи нашей національной культуры. Приобщеніе народа къ эстетическимъ достижениямъ культурныхъ слоевъ общества можетъ совершиться именно на этой почвѣ. Еще сильна вѣра крестьянства и кто знаетъ, насколько сильно невѣріе нашей демократіи... Въ исторіи за періодами вольномыслія всегда слѣдовали періоды мистицизма. Будущій расцвѣтъ религіознаго искусства совсѣмъ не такъ немислимъ...

Смотря съ такой точки зрѣнія на достижения нашей храмовой живописи, за послѣднія два десятилѣтія, мы приходимъ къ цѣлому ряду вопросовъ и выводовъ, надъ которыми стоитъ задуматься.

Если Васнецовъ указалъ путь будущимъ иконописцамъ, то самъ не сдѣлалъ на этомъ пути ни одного шага; все красиво-декоративное въ его творествѣ — отклоненіе въ сторону. Онъ понялъ необходимость возрожденія византійской традиціи, но понялъ эту традицію ложно и потому такъ ложно примѣнилъ ее. Творческій пламенный примитивизмъ нуженъ тамъ, гдѣ онъ поступалъ, какъ реалистъ съ дурными навыками передвижника-идеолога! И вслѣдъ за Васнецовымъ наши религіозные живописцы увидѣли византизмъ глазами впечатлительныхъ мѣщанъ и приняли свое собственное интеллигентское умиленіе за религіозный пафосъ вѣковъ. Увидѣли колоритность вмѣсто строгой гармоніи. Разсказъ—вмѣсто символовъ. Условную манеру — вмѣсто стиля.

Васнецовъ—не примитивъ (какимъ долженъ быть возвѣститель новой красоты) ни однимъ стремленіемъ своей души. Несмотря на волшебную новизну своей фантастической ‚берендеевки‘, онъ эпигонъ въ области творчества. Нестеровъ—благороднѣе, чище, нервнѣе и потому кажется болѣе примитивнымъ, но онъ тоже—конецъ, а не начало.

Примитивъ — творческое начало, таинственная завязь будущаго, мудрость наивнаго лепета, безупречность вдохновеннаго неумѣнія. Можетъ быть будущія поколѣнія признаютъ Васнецова возродителемъ декоративнаго народнаго стиля, не знаю. Но я знаю, что русская иконопись еще ожидаетъ своего Джотто, который возьметъ у византійскихъ формъ ихъ душу, ихъ декоративный ритмъ и преобразитъ ихъ въ узоры прекрасныхъ символовъ. Пути европейской живописи и религіозной—встрѣтятся въ храмѣ. Не будетъ ‚двухъ правдъ‘ — эстетики церковной и свѣтской. Будетъ правда, доступная народу и близкая культурнымъ вкусамъ общества, красота монументальнаго церковнаго стиля. И тогда иконописецъ перестанетъ чувствовать себя одинокимъ между ‚интеллигентнымъ‘ невѣріемъ и народомъ, молящимся святымъ угодни-

камъ. Онъ разгадаетъ тайну синтеза. Услышитъ великія коллективнаго національнаго разума. Пойдетъ на поиски красоты не вѣрующимъ идеологомъ, а художникомъ, влюбленнымъ въ молитвы красокъ и линий. Эта красота примиритъ вѣру и отрицаніе.

Но если не такъ? Если нашей церковной живописи — вообще церковному искусству — не суждено дожидаться своего примитива? Даже если и суждено когда-нибудь, то теперь — что дѣлать теперь художнику, пишущему иконы? У кого учиться? Куда идти?

Возможенъ одинъ отвѣтъ: надо идти къ началу, къ основѣ того стиля, которымъ создались великолѣпныя русско-византійскихъ церквей. Къ первичнымъ примитивнымъ формамъ древней красоты. Только въ нихъ можетъ открыться забытая традиція, нужная современному творчеству. Только отъ нихъ пути къ будущему. Формы завершенныя, опредѣлившіяся, знаменующія расцвѣтъ стиля — конецъ художественной эволюціи. Отъ этихъ формъ некуда стремиться. Художники, мечтающіе о новомъ примитивизмѣ, должны ихъ забыть. Въ далекомъ сумрачномъ лепетѣ формъ — возможность еще не сказанныхъ словъ красоты, еще невѣдомаго языка. Даже если не суждено возродиться русской религіозной живописи изъ творческаго примитивизма, попытки въ этомъ направленіи — единственное разрѣшеніе задачи. Первично-византійское и первично-народное — отсюда все мосты на далекіе берега. Искусство нашего XVII-го вѣка не первично; въ немъ изысканность и опредѣленность конца. Потому — не къ этому искусству и не отъ него должны мы стремиться, мечтая о будущихъ храмахъ. Ошибка всего нео-русскаго и нео-византійскаго направленія заключается, главнымъ образомъ, въ томъ, что наши патріоты захотѣли ‚возродить‘ завершенный стиль, воспользоваться его позднѣйшими формами. Этого было достаточно для вырожденія стиля.

Мудрый возвратъ къ архаизму и глубокое проникновеніе въ древнюю душу народа — вотъ первая задача новаго церковнаго искусства. Исходная точка для нахождения той элементарности, тѣхъ зачаточныхъ формъ, которыя могутъ развиться въ благоухающій примитивизмъ.

Вторая задача — поиски средствъ для превращенія элементарнаго въ примитивное. Какія это средства? гдѣ ихъ искать?— Въ эволюціи современной живописи, въ завоеваніяхъ новаго европейскаго чувства красоты. Архаичное и народное, уходящее въ глубь прошлыхъ столѣтій должно сдѣлаться современнымъ въ высшемъ значеніи слова — творческимъ началомъ для будущихъ вѣковъ. Здѣсь рѣчь идетъ, конечно, не о легкой модернизациі по распространеннымъ образцамъ Запада, но о вдохновенномъ примѣненіи 'новыхъ словъ' Запада. Разумѣется, можно отвергать эти слова, но признавъ ихъ истинность для Запада, нельзя отрицать ихъ истинность для русскаго національнаго искусства. Всѣ современные европейскія школы живописи — въ лихорадочныхъ поискахъ примитивизма. Русскій художникъ, русскій иконописецъ, не долженъ забывать ни на одну минуту, что въ народной традиціи, въ дѣтскомъ народномъ творчествѣ—для него только животворящее прошлое; настоящее и будущее въ его культурномъ европеизмѣ.

Такъ представляется мнѣ судьба русской иконописи. Теоретически я не вижу другой желанной судьбы.

Наши художники-сказочники несомнѣнно достигли цѣнныхъ результатовъ въ смыслѣ выявленія народнаго элемента; за ненужнымъ, наноснымъ, непродуманнымъ угадываются вѣрные пути—и въ декоративныхъ композиціяхъ Васнецова, и въ мистическомъ ясновидѣніи Сурикова, и въ узорахъ Полѣновой, и въ рисункахъ Билибина, и въ бытовыхъ стилизаціяхъ Рябушкина, и въ кустарныхъ причудахъ Малютина.



Изъ художниковъ, чутко понявшихъ другой элементъ—византійскій архаизмъ, я знаю только одного Рериха. И въ творествѣ Рериха много наноснаго, непродуманнаго, но никто до него не показалъ такъ выпукло жизненности, сокровенной первичности церковнаго архаизма. Въ иконахъ Рериха—о нихъ идетъ рѣчь—можетъ быть слишкомъ замѣтна ‘археологія’, но есть въ нихъ и подлинный архаизмъ, проникновеніе въ самую сущность византійской традиціи.

...

...

Стремленіе къ архаизму, глубоко современное по своимъ задачамъ, отразилось и на нашемъ храмовомъ зодчествѣ, о чемъ лучше всего свидѣлствуютъ проекты церквей Щусева. Разсматривать ихъ подробно я не буду. Ограничусь только нѣсколькими общими замѣчаніями.

Церкви Щусева

Несомнѣнно, что и наша церковная архитектура, чтобы вылиться въ гармоничное, національное храмоздательство, должна рѣзко повернуть прочь отъ стиля, который принято называть русскимъ ‘ренесансомъ’, — къ архаическимъ, элементарнымъ формамъ. Отъ нихъ—уже возможна эволюція дальше, къ чарующимъ неизвѣданнымъ новаго примитивизма. Такъ же, какъ иконопись, архитектура должна превзойти формы, унаслѣдованныя, какъ нѣчто завершенное, чтобы найти традицію и путь къ своему возрожденію. Проекты Щусева, удивляющіе своей первичностью, отказомъ отъ обычныхъ ремесленныхъ приѣмовъ современнаго строителя, убѣжденнаго въ томъ, что красота зданія—въ роскоши заимствованныхъ деталей, эти проекты, такіе простые, грубоватые и какъ будто далекіе отъ требованій современной техники, надо разсматривать, какъ результатъ глубоко-своевременныхъ попытокъ возродить церковное зодчество. Точно такъ же—и все, что дѣлалось нашими художниками въ области народнаго

декоративнаго стиля: попытки-угадыванія будущей эстетической культуры, національной въ истинномъ, широкомъ значеніи этого понятія.

Первичныя, въ глубинахъ народныхъ, въ глубинахъ прошлаго найденныя формы впитають въ себя весь опытъ новыхъ столѣтій, все эстетическое воодушевленіе XX-го вѣка... И будетъ праздникъ красоты. Я вѣрю—будетъ.



**Е**сть художники, познающіе въ человѣкѣ тайну одинокой духовности. Они смотрятъ пристально въ лица людей, и каждое лицо человѣческое — міръ, отдѣльный отъ міра всѣхъ. И есть другіе: ихъ манитъ тайна души слѣпой, безликой, общей для цѣлыхъ эпохъ и народовъ, проникающей всю стихію жизни, въ которой тонетъ отдѣльная личность, какъ слабый ручей въ темной глубинѣ подземнаго озера.

Два пути  
творчества

Два пути творчества. Но цѣль одна. Достигая ясновидѣнія, и тѣ, и другіе художники (сознательно или невольно) создаютъ символъ. Цѣль — символъ, открывающій за виѣшнимъ образомъ мистическія дали. Такъ, отъ вершинъ одинокой личности къ далямъ безликаго бытія, и отъ нихъ снова къ загадочной правдѣ личнаго человѣка — смыкается кругъ творческой прозорливости.

У людей на холстахъ Рериха почти не видны лица. Они — безликія привидѣнія столѣтій. Какъ деревья и звѣри, какъ тихіе камни мертвыхъ селеній, какъ чудовища старины народной, они слиты со стихіей жизни въ туманахъ прошлаго. Они — безъ имени. И не думаютъ, не чувствуютъ одиноко. Ихъ нѣтъ отдѣльно и какъ будто не было никогда: словно и прежде, давно, въ явной жизни, они жили общей думой и общимъ чувствомъ, вмѣстѣ съ деревьями и камнями и чудовищами старины.

Безликіи че-  
ловѣкъ

На этихъ холстахъ, мерцающихъ темной роскошью древнихъ мозаикъ или залитыхъ блѣдными волнами цвѣта, человѣкъ иногда только мерещится, или отсутствуетъ. Но полужримый,

невидимый — онъ вездѣ. Пусть передъ нами безлюдный пейзажъ: пустынная природа сѣвера, оврагъ, роща, сѣрые валуны; или — въ затѣнномъ узорѣ иконной росписи — не люди, а хмурые угодники, святые, ангелъ, строгая оранта; или — просто этюдъ, рассказывающій сказку русско-византійской архитектуры... Уклоны рисунка, символика очертаній, красокъ, свѣтотѣни, неуловимый синтезъ художническаго видѣнія возвращаютъ мысль къ тому же образу-символу. Къ нему — все творчество Рериха.

Кто же онъ, этотъ „безликий“? Какія эпохи отражаются въ его слѣпой душѣ? Къ какимъ далямъ возвращаетъ онъ насъ, извлеченныхъ, непокорныхъ, возмѣтившихъ „культъ личности“?

**Замыслы** Мы смотримъ. Чередуются замыслы. Сколько ихъ! Въ длинномъ рядѣ картинъ, этюдовъ, рисунковъ, декоративныхъ эскизовъ воскресаетъ забытая жизнь древней земли: каменный вѣкъ, кровавыя тризны, обряды далекаго язычества, сумраки жутко-таинственныхъ волхвованій; времена норманскихъ набѣговъ; удѣльная и московская Русь...

Ночью, на полянѣ, озаренной заревомъ костра, сходятся старцы. Горбатые жрецы творятъ закланія въ заповѣдныхъ рощахъ. У свайныхъ избъ крадутся варвары.

Викинги, закованные въ мѣдныя брони, съ узкими алыми щитами и длинными копьями, увозятъ добычу на ярко-красшеннхъ ладьяхъ. Бой кипитъ въ темно-лазурномъ морѣ. Деревянные городища стоятъ на прибрежныхъ холмахъ, изрытыхъ оврагами, и къ нимъ подплываютъ заморскіе гости. И оживаютъ старыя легенды, сказки; вьются крылатые драконы; облачныя дѣвы носятся по небу; въ огненномъ кольцѣ томится золотокудрая царевна-змѣевна; кочуютъ богатыри быливъ въ древнихъ степяхъ и пустыряхъ.

И снова — Божій міръ; за бѣлыми оградами золотятся кресты монастырей; несмѣтныя полчища собираются въ походы;



темными вереницами тянутся лучники, воины-копейщики; верхами скачутъ гонцы. А въ лѣсу травятъ дикаго звѣря, звенять рога царской охоты...

Мы смотримъ: все та же непрерывная мечта о сѣдой старинѣ. О старинѣ народной? Если хотите. Но не это главное, хотя Рериха принято считать „національнымъ“ живописцемъ. Не это главное, потому что національно-историческая тема для него — только декорация. Его образы влекутъ насъ въ самыя дальнія дали безликаго прошлаго, въ глубь доисторическаго бытія, къ истокамъ народной судьбы. О чемъ бы онъ ни грезилъ, какую бы эпоху ни воскрешалъ съ чутьемъ и знаніемъ археолога, мысль его хочетъ глубины, ее манитъ предѣльная основа, и она упирается въ тотъ первозданный гранитъ племенного духа, на который легли наслоенія вѣковъ.

„Человѣкъ“ Рериха — не русскій, не славянинъ и не варягъ. Онъ — древній человѣкъ, первобытный варваръ земли.

...

...

Каменный вѣкъ! Сколько разъ я заставалъ Рериха за рабочимъ столомъ, бережно перебирающимъ эти удивительные „кремни“, которые считались такъ долго непонятной прихотью природы: граненые наконечники стрѣлъ, скребла, молотки, ножи изъ могильныхъ кургановъ. Онъ восхищается ими, какъ ученый и поэтъ. Любитъ ихъ цвѣтъ и маслянистый блескъ поверхностей, и красивое разнообразіе ихъ, столь чуждое ремесленнаго холода, такъ тонко выражающее чувство матеріала, линіи, симметріи.

Красота камней и дѣтство

Камни, въ которыхъ живетъ безликая душа раннихъ людей! Онъ вѣренъ имъ съ дѣтства; они вдохновили его первыя художническія ощущенія.

Рерихъ выросъ въ родовомъ имѣніи „Извара“ (Петербургской губерніи). Годъ рожденія — 1874-ый. Отецъ его юристъ, бывшій среди первыхъ нотаріусовъ при введеніи судебныхъ уставовъ.

„Извара“ — красивое мѣсто красивое тѣмъ особеннымъ грустнымъ обаяніемъ сѣвера, которое дороже намъ, русскимъ, всѣхъ чаръ южной фееріи: старая усадьба, холмистыя нивы, перерѣзанныя непроѣздными дорогами, болота съ тощими сосенками, поляны, окаймленные кустарникомъ, и густыя чащи мачтоваго бора со всякою птицей и звѣремъ. Тутъ Рерихъ проводилъ и позже нѣсколько мѣсяцевъ въ году. Онъ рано научился любить природу всѣми помыслами. Будучи мальчикомъ, увлекался охотой, цѣлыми днями бродилъ по лѣсу, собиралъ коллекціи минераловъ, бабочекъ и птичьихъ перьевъ, любуясь волшебной игрой ихъ красокъ, тѣхъ красокъ, которыя узналъ впоследствии на древнихъ доскахъ Ванъ-Эйка, Мемлинга, на какемонахъ японцевъ, въ живописи современныхъ волшебниковъ цвѣта — Бенара, Марэса, Сегантини, Врубеля. Изъ родного лѣса — гдѣ водились въ то время медвѣди и лоси, гдѣ громадныя деревья перешептывались съ вѣтромъ, и въ зеленомъ сумракѣ мерещились призраки сказокъ, — онъ вынесъ на всю жизнь много ощущеній и думъ. Вблизи отъ имѣнія, на холмистыхъ нивахъ, рядомъ съ боромъ, были старинные курганы. Еще въ дѣтствѣ, онъ рылся въ нихъ и находилъ бронзовые браслеты, кольца, черепки и кремневые орудія.

Такъ зародилось въ немъ влеченіе къ минувшимъ столѣтіямъ, и великая, тихая природа сѣвера — слилась для него съ далями незапамятнаго варварства. Такъ маленькіе камни, пещернаго челоуѣка, заворожили его мечту. Впоследствии любовь къ нимъ придала совершенно особый оттѣнокъ его исканіямъ примитивныхъ формъ. Это обнаруживаютъ очень ясно его декора-

Сергій Маковский

тивные композиціи, графическія работы и даже самая манера письма. Между холстами Рериха есть тонко-облаканные кистью, бархатные ковры съ обдуманной выпиской деталей. Но есть написанные густо, тяжелыми, слоистыми мазками: они кажутся высѣченными въ каменныхъ краскахъ. И во всемъ стилѣ его рисунка, упрощеннаго иногда до парадоксальной смѣлости, какъ будто чувствуется нажимъ каменнаго рѣзда.

Съ этой точки зрѣнія искусство Рериха гораздо ближе къ примитивизму Гогена, чѣмъ къ народническому проникновенію кого нибудь изъ русскихъ мастеровъ. Но Гогенъ — сынъ юга, влюбленный въ солнечную наготу тропическаго дикаря. Подобно финляндскимъ примитивистамъ, Галлену, Эдельфельду, Рерихъ — сынъ сѣвера.

...

...

Каменный сѣверъ—въ его живописи, суровость, угрюмая сила, Сѣверный сумракъ нерадостная опредѣленность линий, цвѣта, тона. И если иногда его картины, особенно раннія, непріятно-темны, то причину надо искать не въ случайномъ вліяніи В. Васнецова или Куинджи (подъ руководствомъ котораго онъ началъ работать), но въ сумрачномъ вѣяніи сказки, околдовавшей его душу. И если въ его картинахъ вообще нѣтъ свѣтлаго полдня и такъ рѣдко вспыхиваютъ солнечные лучи, то потому, что образы являлись къ нему изъ хмурыхъ гробницъ времени. Солнце—улыбка дѣйствительности. Солнце — отъ жизни. Думы о мертвомъ рождаются въ сумракѣ.

Онъ пишетъ, точно колдуетъ, ворожить. Точно замкнулъ себя волшебнымъ кругомъ, гдѣ все необычайно, какъ въ недобрѣмъ снѣ. Темное крыло темнаго бога надъ нимъ. Намъ жутко. Нерадостны эти тусклые, почти безкрасочные пейзажи

въ тонахъ тяжелыхъ, какъ свинецъ,—мертвые, сказочные просторы, будто воспоминанія о берегахъ, надъ которыми не восходятъ зори; и когда загораются въ нихъ яркія пятна и нѣжные просвѣты, мы видимъ не солнце, а мерцанія драгоценныхъ камней и перламутровыхъ раковинъ на днѣ подводныхъ пещеръ. И намъ понятно, почему одна изъ лучшихъ картинъ Рериха—„Зловѣщіе“, черныя птицы у моря, неподвижные вороны на сѣрыхъ камняхъ, пугающіе мысль недоброй сказкой. То же зловѣщее молчаніе идетъ отъ большинства картинъ... Передъ ними не хочется говорить громко. На шумныхъ выставкахъ онѣ кажутся изъ иного міра.

• • •

• • •

„Сокровище  
ангеловъ“

Древніе, холодные полумраки сѣвера — недобрые шопоты темнаго бога. Ими овѣяны не только люди и звѣри и сообщники ихъ, природа; святые и ангелы Рериха также странно нерадостны, почти демоничны. Въ его религіозныхъ композиціяхъ отсутствуетъ все умиленное, свѣтлое, благостно-невинное; пламя христіанства погашено мрачной языческой ворожбой.

Помню, я почувствовалъ это впервые, любуясь огромнымъ эскизомъ церковной фрески „Сокровище Ангеловъ“... Громадный камень, черно-синій съ изумрудно-сапфирными блесками; одна грань смутно свѣтится изображеніемъ распятія. Около, на стражѣ,—ангелъ съ опущенными, темными крыльями. Правой рукой онъ держитъ копье, лѣвой — длинный щитъ. Рядомъ—дерево съ узорными вѣтвями, и на нихъ вѣщіе сирины. Сзади, все выше и выше, въ облакахъ, у зубчатыхъ стѣнъ райскаго кремля, стоятъ другіе ангелы, цѣлыя полки небесныхъ силъ. Недвижные, молчаливые, безликіе, съ копьями и длинными щитами въ рукахъ, они стоятъ и стерегутъ сокровище. Отъ ихъ взора, отъ общаго тона картины, выдержанной въ сумачныхъ гармоніяхъ, дѣлается жутко и зами-



рають молитвы... Ангелы, вкусившіе отъ древа познанія, ангелы змѣиной мудрости, ангелы-воины, грозные ангелы искушеній, ангелы-демоны...

...

...

Художникъ, котораго невольно хочется сопоставить съ Рерихомъ,—Врубель. Я не говорю о сходствахъ. Ни характеромъ живописи, ни внушеніями замысловъ Рерихъ не напоминаетъ Врубеля. И тѣмъ не менѣе, на извѣстной глубинѣ мистическаго постиженія они—братья. Различны темпераменты, различные формы и темы творчества; духъ воплощеній — единъ. Демоны Врубеля и ангелы Рериха родились въ тѣхъ же моральныхъ глубинахъ. Изъ тѣхъ же сумраковъ безсознательности возникла ихъ красота.

Демонизмъ  
Врубеля

Но демонизмъ Врубеля активенъ. Онъ откровеннѣе, ярче, волшебнѣе. Горделивѣе. На немъ сказался геній Байрона, мятежъ Люцифера. Отсюда—его влеченіе къ пышности, къ чувственному пафосу восточной мистики, острота движеній, угловатость контуровъ и зной сверкающихъ красокъ. Символизмъ Врубеля переходитъ въ религіозный экстазъ.

Кольцо замыкается. Вершины аскетическаго цѣломудрія соприкасаются съ мукой гордыни и сладострастія. Къ Врубелю можно примѣнить слова, которыя Матерлинкъ говоритъ по поводу Рюйсброка Удивительнаго: «Мы видимъ себя вдругъ у предѣловъ человѣческой мысли, далеко за гранями разума. Здѣсь необычайно холодно и темно необычайно, а между тѣмъ здѣсь—ничего, кромѣ свѣта и пламени... Солнце полноты царствуетъ надъ зыбкимъ моремъ, гдѣ думы чловѣка приближаются къ думамъ Бога».

Символизмъ Рериха — пассивнѣе, тише, какъ весь колоритъ его живописи, какъ мистика народа, съ которой онъ сроднился если не сердцемъ, то мыслью, вдумчиво изучая фрески

удѣльныхъ соборовъ. Ангелы-демоны Рериха таятъ угрозу, но ея огненные чары не вырываются наружу, какъ ослѣпляющія молніи; въ сумракѣ мерещатся только зарницы.

...

...

Древне-русскіе  
памятники

Когда отъ видѣній варварской были, отъ пейзажей, населенныхъ безликимъ человѣчествомъ прошлаго, отъ фантастическихъ образовъ, мы переходимъ къ этюдамъ художника, изображающимъ архитектурные памятники нашей старины, мы чуюмъ ту же странную, грозную тишину... Передъ нами болѣею частью постройки ранней русско-византійской эпохи—зодчество, еще не опредѣлившееся въ ясно-очерченныя формы, грузное, угрюмое, уходящее корнями въ даль славянскаго язычества. Можно сказать, что до Рериха никѣмъ почти не сознавалось сказочное обаяніе именно этой примитивной архитектуры. Ея линіи, лишенныя красивой изысканности италіанствующаго стиля въ XVII-мъ столѣтіи, казались грубыми, и только. Художникъ научилъ насъ видѣть.

„Древне-русскій стиль — патріотическій вымыселъ. Народъ нашъ не создалъ самостоятельнаго зодчества. Всѣ формы старинныхъ русскихъ зданій — формы, заимствованныя отъ искусства Византіи. Принявъ православіе, мы стали строить храмы по тѣмъ же образцамъ, по какимъ строили ихъ греки при императорахъ Македонской династіи. Это продолжалось долго... Но объединители Руси, цари московскіе, подъ вліяніемъ восточной пышности, занесенной къ намъ татарами, и первыхъ общеній съ культурой Запада, захотѣли окружить себя затѣйливо-богатыми дворцами и соборами. Строгій византійскій стиль отжилъ свой вѣкъ. Въ Москву были призваны италіянскіе зодчіе. Отсюда — прихотливость очертаній, пестрота, нарядная узорность церквей, шатровыхъ башенокъ и теремовъ XVII вѣка. Вотъ и все“...

Несмотря на успѣхи современной археологіи, несмотря на разные кружки ,ревнителей‘ древности и ежегодно издающіяся книги на вѣленовой бумагѣ, это недовѣрчивое отношеніе къ ,русскому‘ монументальному искусству все еще чрезвычайно распространенный недугъ у насъ. Такъ повелось изъ стари. Такъ воспитались взгляды общества. Неудивительно, что до сихъ поръ большинству русскихъ людей, спеціально не изучавшихъ вопроса, ,русскій стиль‘ представляется какимъ то мнимомъ лживаго патріотизма и влеченіе къ нему—почти доказательствомъ ,дурного вкуса‘.

Я не буду говорить о томъ, насколько подобное отношеніе несправедливо съ точки зрѣнія чисто архитектурной,— насколько самобытны и независимы отъ византійскаго зодчества составные элементы зодчества древне-русскаго. Тутъ сталкивается много вопросовъ, вопросовъ научныхъ, теоретическихъ.

Вопросъ, котораго я намѣренъ коснуться, совѣмъ иного порядка.

Стиль—еще не все въ зодствѣ! Кромѣ математики формъ, кромѣ законовъ, управляющихъ взаимодействіемъ массъ, соотношеніемъ линій и поверхностей, кромѣ тѣхъ или другихъ особенностей орнамента,—словомъ, кромѣ внѣшнихъ признаковъ архитектурнаго памятника, мы чувствуемъ въ немъ (какъ во всякомъ произведеніи искусства) еще что то—неподдающееся анализу, живое, органическое, никакимъ расчлененіямъ не подчинимое: тихую, таинственную душу сложенныхъ въ зданіе камней. Формы — только оболочка, черезъ которую она излучается. Мы любимъ оболочку, потому что сквозь нее проникаемъ глубже. Видимъ опредѣленные формы, но чаруемся призракомъ неопредѣлимымъ, что таится въ нихъ и за ними.

Выраженіе человѣческаго лица — въ чертахъ его. Но бывають люди съ чертами лица почти одинаковыми — между

собою непохожіе. На границахъ тѣлеснаго — неуловимость, физиономія лица — тайна.

Тайну архитектурной гармоніи нельзя передать самымъ точнымъ, самымъ формально-вѣрнымъ рисункомъ. Чтобы выразить ее, надо приблизиться къ каменному бытію зданія, художнической думой проникнуть въ его каменную думу.

Вотъ почему всѣ точные архитектурные чертежи — не болѣе какъ научныя схемы, очень нужны для строительныхъ и учебныхъ цѣлей, но въ сущности — мертвыя. Они не воспроизводятъ главнаго: настроенія памятника, его живописнаго единства, его художественной индивидуальности.

Полнѣйшее непониманіе художественной стороны зодчества, непониманіе духовной сущности стиля, исказило наше отношеніе къ древне-рускимъ памятникамъ. Отсюда, какъ я говорилъ уже, — возникновеніе ложно-русскаго ропетовскаго 'стиля', этой клеветы на вкусъ народный, этой поддѣлки подъ національный вкусъ. Отсюда и ученое варварство нашихъ реставраторовъ, успѣвшихъ испортить столь многое на Руси. Отсюда — фальшивость и какая то безсильная манерность въ большинствѣ современныхъ изображеній нашего древняго искусства. До послѣднихъ лѣтъ, когда наконецъ появились въ Россіи художники — ясновидцы прошлаго, никто не замѣчалъ чего то самаго важнаго и впечатляющаго въ нашемъ искусствѣ...

...

...

Национализмъ.  
Рериха

Россію Рерихъ знаетъ и любитъ лучше, серьезнѣе, искреннѣе громаднаго большинства современниковъ. Онъ изучилъ ея исторію, археологію, извѣдидъ ее изъ края въ край и дѣйствительно болѣетъ сердцемъ о томъ равнодушіи къ древнимъ памятникамъ, какое встрѣчается у насъ на каждомъ шагу,



не только въ некультурномъ населеніи, но и въ средѣ присяжныхъ дѣателей по искусству и специальныхъ обществъ, учрежденныхъ съ цѣлью его „поощренія“.

Эта боль иногда вырывается у него негодующимъ крикомъ, апеллируя къ разуму и совѣсти соотечественниковъ. „Гдѣ бы мы не подошли къ дѣлу старины, — читаемъ мы въ одной изъ его статей, — сейчасъ же нападаешь на свѣдѣнія о трещинахъ, разрушающихъ росписи, о провалѣ сводовъ, о ненадежныхъ фундаментахъ. Кромѣ того еще и теперь внимательное ухо можетъ въ изобиліи услышать рассказы о фрескахъ подъ штукатуркой, о вывозѣ кирпичей съ памятника на новую постройку, о разрушеніи городища для нуждъ желѣзной дороги... Грозныя багнии и стѣны заросли, закрылись березками и кустарникомъ; величавые, полные романтическаго блеска, соборы задавлены кольцомъ жидовскихъ хибарокъ; сѣдые иконостасы обезображены нехудожественными добротными приношеніями. Все потеряло свою жизненность; заботливо обставленный дѣдовскій кабинетъ обратился въ пыльную кладовую хлама. И стоятъ памятники, окруженные врагами снаружи и внутри... Неужели будетъ такъ всегда? Неужели близкіе всѣмъ намъ святыни древности будутъ стоять заброшенными?.. Дайте памятнику живой видъ, возвратите ему то общее, ту обстановку, въ которой онъ красовался въ былое время, — хоть до нѣкоторой степени возвратите! Не застраивайте памятниковъ доходными домами! Не заслоняйте ихъ казармами и сараями!“ И когда изсякаютъ слова жалобъ и упрековъ, художникъ, забывъ объ обидахъ времени и людей, говоритъ съ восторгомъ знатока о великолѣпнѣ поруганныхъ святынь. Рѣчь его становится благоговѣйной и задумчиво-грустной при воспоминаніи о томъ, что онъ любитъ такъ одиноко-чутко: „Осмотрите въ храмахъ ростовскихъ и ярославскихъ, особенно у Ивана Предтечи въ Толчковѣ. Какія чудеснѣйшія гармоніи васъ окружаютъ. Какъ смѣло сочетались лазоревые воздушные

тоны съ красивѣйшей охрой. Какъ легка изумрудно-сѣрая зелень и какъ у мѣста на ней красноватыя и коричневые одежды. По тепловатому свѣтлому фону летятъ грозные ангелы съ густыми желтыми сіяніями, и ихъ бѣлые хитоны чуть холоднѣе фоновъ. Нигдѣ не беспокоитъ глазъ золото, вѣщички свѣтятся одною охрою. Стѣны — это тѣснѣйшій бархатъ, достойный одѣвать домъ Божій. И ласкаетъ, и нѣжитъ вась внутренность храма, и лучше здѣсь молитва, нежели въ золотѣ и серебрѣ.

Рерихъ написалъ дѣлѣй рядъ такихъ статей и замѣтокъ, прочелъ множество рефератовъ, изслѣдовалъ, какъ археологъ, многіе памятники. Но главнымъ дѣломъ на пользу старины все таки остаются замѣчательные архитектурные этюды, написанные имъ во время лѣтнихъ поѣздокъ по древнимъ городамъ русскимъ и урочищамъ. Они были выставлены въ 1904 году зимой, въ теченіе двухъ - трехъ недѣль, на ,Постоянной выставкѣ Общества Поощренія Художествъ. Петербургская публика, разумѣется, ихъ не одѣшила... Потомъ они были отосланы, въ числѣ другихъ работъ художника, въ Америку. Еще тогда я спрашивалъ себя съ тревогой — ,вернутся ли изъ-за океана? Мое предчувствіе подтвердилось. Изъ Америки этюды никогда не вернутся. И этого безконечно жаль. Особенно теперь, когда стало ясно, что Рерихъ не напишетъ ихъ больше такъ, какъ четыре года назадъ. Можетъ быть еще выразительнѣе, ,лучше, но ,по-другому.

На его холстахъ эти дряхлые монастыри, крѣпостныя башни и соборы — окаменѣлыя легенды древности, величавыя гробницы времени, хранимыя безликою душою мертвыхъ.

Какъ фантастическія привидѣнія — забытые соборы-великаны. Низко надвинуты огромныя главы. Стѣны изѣдены мхами. Хмуря глыбы кирпичей громоздятся другъ на другѣ, кое гдѣ оживленныя лѣпнымъ орнаментомъ, остатками росписи.

Годы проходятъ. Они стоятъ, какъ гигантскіе каменные гіероглифы, — символы призранныхъ вѣковъ... Загадочная грусть въ ихъ обвѣтшавомъ величіи. И не вѣрится, что они еще живы, что подъ ихъ сводами раздастся церковное пѣніе и съ колоколенъ плывутъ, какъ прежде, призывные мѣдные звоны. И вспоминаются старыя-старыя сказки...

...

...

Восхищенный этюдами Рериха, я нѣсколько разъ ѣздилъ къ памятникамъ, которые онъ написалъ. Я любовался видомъ Новгорода со стѣнъ сѣдого „Дѣтинца“, былъ у Юрьева монастыря, поклонился на обратномъ пути въ городъ тяжело-главому „Спасу на Нередицѣ“. Я видѣлъ рѣку Великую съ высокой звонницы Троицкаго собора и удивительную живопись въ придѣлахъ монастыря Мирожскаго. По дорогѣ въ Печоры я отдыхалъ у темнобашенныхъ твердынь дряхлаго Изборска, Труворова городища. Я прожилъ нѣсколько дней въ Печорахъ у самой монастырской ограды... И я чувствую себя благодарнымъ Рериху. Онъ показалъ мнѣ много безконечно красиваго и значительнаго, что прежде я видѣлъ, не видя.

Святини  
старинны

Всѣ эти соборы, крѣпко вросшіе въ землю бѣлыми стѣнами, кремни съ шатровыми теремами, тихіе церковные дворики и нахмуренныя крѣпости — башни — изображены художникомъ такими, какими они не кажутся безразличнымъ глазамъ случайнаго прохожаго. Онъ написалъ ихъ поэзію, ихъ древнюю душу. Онъ почувалъ вокругъ нихъ сказку времени. Полюбилъ ихъ таинственное родство съ народомъ. Пристально всматрѣлся въ каменное лицо старины и понялъ его выраженіе. И когда, въ свою очередь, вы глядите на это странное, отъ времени потемнѣвшее лицо, то уже не спрашиваете, самобытны или нѣтъ „формы русскаго зодчества“. Вы понимаете, что эти памятники могли создаться только на

Руси, что вѣтъ отъ нихъ какимъ то упрямымъ, несокрушимымъ своеобразиемъ, что между ними и памятниками Византии, Италіи, Индіи — бездна, что выросли они изъ родной земли вмѣстѣ съ окружающими ихъ дубами вѣковыми и елями — неразрушимые, какъ скалы, плоть отъ плоти и кость отъ кости великорусскаго славянства. Вы чувствуете, что есть путь не только отъ народа къ нимъ; есть путь отъ нихъ къ народу.

Въ ихъ несимметричности, въ ихъ грузности, въ тяжелыхъ очертаніяхъ гладкихъ стѣнъ и цвѣтныхъ куполовъ столько чего то „круглаго“, по выраженію Л. Толстого, и вмѣстѣ съ тѣмъ такъ много иной, жуткой красоты, — совѣмъ особеннаго, славянскаго мистицизма, мистицизма нравственно-напряженнаго и печальнаго, какъ безумныя духовидѣнія Достоевскаго...

У этихъ смутныхъ обрывовъ мысли, куда то вглубь народнаго творчества, вглубь расовой мистики, угадывается символическое значеніе архитектуры. Камни таятъ откровеніе; и посвященные смолкаютъ передъ ними, творя молитвы. Мы вчитываемся въ каменные слова времени, чаруясь народнымъ зодчествомъ. И тутъ, вдругъ становятся близкими рѣчи такихъ огромныхъ людей, какъ Достоевскій, и черезъ нихъ близкой кажется стихія народа. И начинаешь понимать, почему тотъ же Достоевскій всего глубже, всего безумнѣе, всего страшнѣе на тѣхъ страницахъ, гдѣ онъ эстетикъ, гдѣ онъ заслушивается звономъ соборныхъ колоколовъ и монашескимъ пѣніемъ или страстно любитъ небывалой красотой своихъ героинь...

Петерскій  
монастырь

Россія не богата памятниками древности. Ея города, похожіе на села, и села, похожія на города, плохо помнятъ о прошломъ. Но есть въ ней уголки, которымъ по вѣковому уюту нѣтъ равныхъ въ мірѣ. Они мало посѣщаются. И это пмѣтъ



свою прелесть. Любопытство туристов их не ошелолило. Дѣлственно-красива, благостно-покойна ихъ старина.

Къ такимъ уголкамъ принадлежитъ Псково - Печорскій монастырь (верстахъ въ 50-ти отъ Пскова). Несмотря на многія подновленія, на позднѣйшія пристройки и безобразный, Николаевскій соборъ на самомъ возвышенномъ мѣстѣ, онъ еще живъ тутъ, живъ донынѣ—сказочный духъ жизни минувшей! Вокругъ монастыря — сглаженный временемъ ровъ и высокая полуразрушенная ограда съ угловыми бойницами. Старѣйшій соборъ внизу, въ котловинѣ, образованной покатыми холмами. Здѣсь—и древняя звонница, и какія то странныя красныя зданія. Отсюда же входъ въ „пещеры“, гдѣ тѣлѣютъ кости многихъ тысячъ иноковъ...

Это было на Святой недѣлѣ. Склоны овраговъ кое гдѣ еще бѣлѣли снѣгомъ; онъ лежалъ причудливыми петлями и разводами на мертвой травѣ... Въ воздухѣ гудѣлъ непрерывный пасхальный звонъ. По дорогамъ изъ ближнихъ и дальнихъ селъ шли странники-богомольцы съ котомками за спиной—такіе старые, сгорбленные, сѣрые. Завидя монастырскія главы, они крестились и что то шептали. За ними шли другіе. Еще и еще... И мнѣ чудилось, что окружающая дѣйствительность преобразается, теряетъ обликъ временный. Вѣка молитвъ, вѣка набожныхъ шепотовъ и причптаній, вѣка скорби и вѣры,—вѣка были здѣсь, среди равнинъ, перерѣзанныхъ проселочными дорогами, среди неоглядныхъ равнинъ...

Вотъ онъ—народъ, думалось мнѣ. Вдали отъ нашихъ городовъ онъ живетъ и вѣритъ такъ же, какъ вѣрилъ прежде, всегда... И по своему онъ ближе къ великимъ, вѣчнымъ таинствамъ жизни и смерти.

Выходя изъ монастыря, я обернулся. Налѣво шла бѣлая стѣна съ деревянной наружной галерейкой подъ широкимъ навѣсомъ крыши. Низкія полукруглыя ворота. Въ сумракѣ—

мерцающая ламинада. Надъ воротами большой потемнѣвшій образъ въ кіотѣ. Справа—тоже стѣна.

И казалось, эти двѣ стѣны, сойдясь у входа въ обитель, что то шепчутъ другъ другу.

На весенне-блѣдномъ небѣ ярко выдѣлялся синій - синій куполъ.

...

...

Памѣтливость  
Рериха

Трудно назвать художника, который бы чаще ,мѣнялся‘, чѣмъ Рерихъ. Онъ—одинъ изъ немногихъ, не останавливающихся на пути. Каждый новый холстъ — неожиданность и для насъ, и для него самого. Я говорю, конечно, съ точки зрѣнія чисто живописной. Не довольствуясь знаніемъ испытаннаго приѣма, побѣждая искушенія навыка, онъ импровизируетъ съ утонченной дерзостью счастливаго искателя. Поэтому картины, которыя еще такъ недавно казались итогомъ, выводомъ изъ всѣхъ предыдущихъ исканій, вдругъ приобретаютъ иное значеніе, отодвигаются куда то назадъ.

Этимъ объясняются и недостатки его произведеній, даже наиболѣе удачныхъ. Въ немъ—больше темперамента, нетерпливой смѣлости, чѣмъ выдержки... Способность быстро мѣняться вліяетъ на качество его работы не всегда въ хорошую сторону. Ему вредитъ спѣшность творчества! Впечатлительный, воспримчивый — онъ слишкомъ легко заимствуетъ у другихъ то, что могло бы явиться результатомъ упорнаго и осторожнаго труда. On voit trop les influences—сказать о Рерихѣ одинъ французскій критикъ... Съ другой стороны, этой гибкостью дарованія объясняется и совсѣмъ исключительная ,молодость‘ его и близость, въ позднѣйшихъ работахъ, къ новаторамъ послѣднихъ лѣтъ, отмежевавшимся отъ художниковъ ,Міръ искусства‘ (къ которымъ принадлежитъ и Рерихъ по возрасту своего творчества). Тѣмъ непонятнѣе взглядъ нѣкоторыхъ

критиковъ, называющихъ его послѣдователемъ и даже ,подражателемъ' В. Васнецова. А. Бенуа такъ и пишетъ въ своемъ предисловіи къ каталогу Парижской выставки 1906 года: ,Victor Vasnetsov et ses principaux émules, Nestérov et Rörich'.

Ему было двадцать лѣтъ, когда въ первый разъ, на ученической выставкѣ Академіи Художествъ (за 1894 г.), онъ выставилъ поясной этюдъ масломъ. Этюдъ назывался ,Варягъ'; въ немъ уже угадывалось дарованіе, но рисунокъ былъ вялъ и живопись очень черная.

Раннія работы

Художественное образованіе Рериха началось поздно. Онъ принялся систематически за карандашъ только въ послѣднихъ классахъ гимназіи, лѣтъ восемнадцати. На это были постороннія причины. Его отецъ, какъ мы знаемъ, былъ нотариусомъ. Онъ готовилъ сына къ карьерѣ нотариуса и требовалъ повиновенія.

По настоянію отца, Рерихъ поступилъ на юридическій факультетъ Петербургскаго университета, не испытывая никакихъ влеченій къ юриспруденціи. Но одновременно онъ сдалъ экзамень и въ Академію. Въ Академіи—два года классовъ. Затѣмъ — два года въ мастерской Куинджи, наставника многихъ даровитыхъ художниковъ нынѣшняго поколѣнія: Пурвита, Рушца, Латри, Богаевского, Химона, Рылова.

,Варягъ'—только ученическій опытъ. Первая картина, съ которой выступилъ Рерихъ,—,Гонецъ' (1897 г.). Она сдѣлалась и первымъ его ,успѣхомъ'. ,Гонца' приобрѣлъ Третьяковъ для своей галереи. Участъ художника рѣшилась: юридическая карьера была оставлена, и наступили годы напряженныхъ занятій археологіей и живописью.

Въ 1899 году онъ пишетъ ,Старцевъ'. Это, несомнѣнно, шагъ впередъ. Картина вызываетъ общее вниманіе. Пути найдены.

Хотя ‚Старцы‘ еще очень темное обѣщаніе красоты, въ нихъ уже ощущается избытокъ самостоятельности.

‚Походъ‘ (1899 г.)—третій отмѣтный холстъ этого подготовительнаго періода, къ которому относятся всѣ работы, исполненные до 1900 года: ‚Старая Ладога‘, ‚Передъ боемъ‘, рисунки ‚Жальниковъ‘ для изданія археологическаго общества и т. д.

. . .

. . .

Начало новой  
манеры

Послѣ заграничнаго путешествія 1900 года, въ Парижъ и Венецію, сразу расширяется кругъ его замысловъ, археологія отступаетъ на второй планъ передъ живописными задачами, краски освобождаются отъ гнетущей безпросвѣтности. Цѣлый рядъ превосходныхъ холстовъ принадлежитъ къ 1901 и 1902 годамъ. Самые значительные: ‚Идолы‘ (въ нѣсколькихъ вариантахъ), ‚Зловѣщіе‘, ‚Заморскіе гости‘, ‚Походъ Владиміра‘, ‚Волки‘, ‚Священный очагъ‘. Говорить о нихъ подробно не буду. Ихъ общее достоинство — сила настроенія, глубь созерцающей мысли. Общій недостатокъ — искусственность тона и отчасти композиціи (слѣды вліянія Куинджи?)

Уже въ концѣ этой дѣятельной эпохи наступаетъ освобожденіе отъ школьных условностей; дурные навыки юности превзойдены; ясныютъ новые берега. Этотъ процессъ можно прослѣдить по двумъ вариантамъ ‚Княжей охоты‘. Утренняя ‚Охота‘ еще въ обычномъ старомъ стилѣ, красивая сумрачность ‚вечерней‘ — ласкаетъ глазъ лиловыми дымами цвѣта. Съ тѣхъ поръ въ работахъ Рериха — прямая линія отъ достиженія къ достиженію. ‚Городъ строить‘, ‚Сѣверъ‘, ‚Городокъ‘, появившіеся на выставкахъ ‚Міръ искусства‘, затѣмъ ‚Волховъ‘, ‚Строить ладьи‘ — окончательная побѣда новаго надъ старымъ. Слово изъ тѣсной мастерской, наполненной археологическими ‚документами‘, художникъ вышелъ къ вольнымъ просторамъ природы. Появляются многочисленные этюды



съ натуры. Краски становятся прозрачнѣе и глубже. Рисункъ утрачиваетъ послѣднюю обычность „нео-академическихъ“ пріемовъ. Рахують первые опыты пастели.

. . .

. . .

Мы подошли къ 1903 году, когда написано большинство архитектурныхъ этюдовъ, о которыхъ я говорилъ. Ими начинается рядъ произведеній, все болѣе и болѣе отдаляющихъ насъ отъ Рериха, Старцевъ и Идоловъ. Прелестная картина „Древняя жизнь“ (1903 г.), съ млечной гладью озера, кривыми сосенками и игрушечными избами на сваяхъ, — совѣтъ неожиданнй скачокъ къ интимной „японской“ стилизаціи пейзажа. Вспоминается еще „Домъ Божій“ на выставкѣ „Союза“, проникновенная, задумчивая картина, навѣянная Печерскимъ монастыремъ и въ послѣдствіи уничтоженная художникомъ въ порывѣ творческаго самоистязанія, которое знаменательно для этой эпохи лихорадочныхъ поисковъ, декоративныхъ замысловъ и первыхъ композицій на церковныя темы. Пишется „Сокровище Ангеловъ“ (1904) и другой большой холстъ, послѣдній холстъ въ безсвѣтныхъ, металлическихъ тонахъ, — „Бой“ (оконченъ въ 1905 г.).

1903—1906 годы

Вся жуткая поэзія сѣвернаго моря вылилась здѣсь въ симфоніи синнихъ, лиловыхъ, желтыхъ и красныхъ пятенъ. Какой праздникъ сумрачнаго цвѣта и сумрачной мысли! Клубятся дымныя грозовыя тучи. Волны кишатъ яркопарусными ладьями. И въ небѣ, и въ водахъ — яростный бой, движеніе зыбкаго хаоса, мятежъ темныхъ стихій...

Изъ работъ послѣдующихъ двухъ лѣтъ наиболѣе интересны — пастели и гуаши: „Дочь Змѣя“, „Пещное Дѣйство“, „Колдунъ“, и эскизы для росписи церкви въ кіевскомъ имѣніи В. Голубева „Пархомовка“.

Масляныя краски исчезаютъ совсѣмъ. Наступаетъ опять пора исканій: новой красочной гаммы, новыхъ декоративныхъ гармоній. Въ этихъ исканіяхъ, можетъ быть, — все будущее Рериха. Они предчувствовались уже давно, но опредѣлились только позапрошлымъ лѣтомъ, во время вторичной побѣдки за границу, къ святынямъ ранняго Возрожденія, въ города Ломбардіи, Умбріи, Тосканы.

Онъ многое увидѣлъ въ эту побѣдку, многое пережилъ. И совершилось желанное. Угрюмыя чары сѣверныхъ красокъ разсѣялись, точно по волшебству. Его пастели дѣлаются яркими, лучистыми; синія тѣни дня ложатся на зеленыя травы; синіе свѣты пронизываютъ листву и горы, и небо; солнце, настоящее, знойное солнце погружаетъ землю въ трепеты синихъ тумановъ.

Послѣднія  
произведенія

Большинство этихъ этюдовъ, написанныхъ въ горахъ Швейцаріи, гдѣ Рерихъ отдыхалъ послѣ ‚итальянскихъ‘ впечатлѣній, еще не были выставлены въ Россіи. Но послѣдняя картина-панно на московскомъ ‚Союзѣ‘— ‚Поморяне‘—прекрасно выражаетъ перемѣну, совершившуюся въ художникѣ такъ недавно.

Нерадостность настроенія, эпическая грусть мечты остались. Тотъ же сѣверъ передъ нами, древній, призрачный, суровый. Тѣ же древніе люди, варвары давнихъ лѣсовъ, мерещатся на полянѣ, — безымянные, безликіе, какъ тѣ ‚Старцы‘ и ‚Языческіе жрецы‘, съ которыми Рерихъ выступалъ на первыхъ выставкахъ. Тотъ же вѣющій полусумракъ далей.

Но лѣтніе этюды и долгія подготовительныя работы пастелью сдѣлали свое дѣло. Темпера замѣнила масло. Фресковая ясность оживила краски. Природа погрузилась въ синюю воздушность. И сумракъ сталъ прозрачнымъ, легкимъ, лучистымъ.

Что повліяло на художника? Вѣчное солнце Италіи? Или благоговѣйныя мечты примитивовъ треченто и кватроченто —

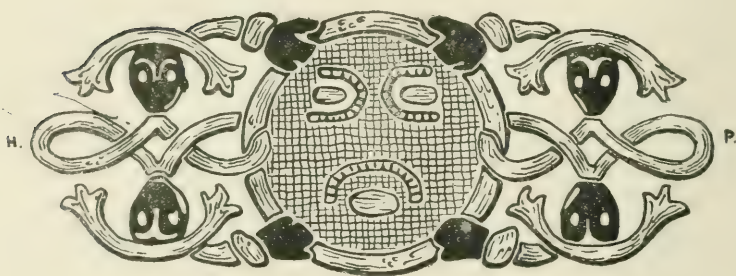
Сергій Маковский

фрески Дуччіо, Джіотто, Фра-Анжелико и геніальнаго Бепоччо Гоццолі, въ дворцѣ Риккарди, въ соборѣ San-Gimignano? Или просто случилось то, что неминуемо должно было случиться рано или поздно?

Не все ли равно? Я привѣтствую это новое ,начало‘ въ творчествѣ Рериха. И если, идя дальше въ томъ же направленіи, онъ немного измѣнитъ жуткой поэзіи своихъ раннихъ замысловъ и станетъ менѣе угрюмымъ волшебникомъ, я не буду сожалѣть. Темныя видѣнія его юности не сдѣлаются отъ того менѣе цѣнными для всѣхъ понимателей красоты... Но они не могутъ вернуться къ нему и не должны вернуться.

Пусть даже послѣдніе холсты Рериха менѣе ,самобытны‘, — какъ думаютъ иные иностранные критики, — менѣе самобытны въ томъ смыслѣ, что выдаютъ не всегда переработанное вліяніе современной французской школы и художниковъ Сѣвера. Я не вижу въ этомъ опасности. Рерихъ — мастеръ неустановившійся. Развѣтіе его таланта еще далеко не закончено. Съ другой стороны — ,самобытнымъ‘ въ искусствѣ русскихъ художниковъ иностранцы привыкли называть то, что для насъ — результатъ ,національных‘ вліяній, слишкомъ часто отрицательныхъ съ точки зрѣнія живописной. Превзойдя эти вліянія (Суриковъ, Куинджи, Васнецовъ), Рерихъ только доказалъ свое чуткое и глубоко культурное пониманіе истинныхъ цѣнностей искусства. Поэзію личности, поэзію ,національной стихіи‘, съ которой онъ сроднился, мечтая о призрачныхъ даляхъ минувшаго, никто не можетъ отнять отъ него. Но чисто-живописныя задачи, меньше всего понятныя именно русскими художниками, привели его совершенно естественно къ открытіямъ импрессионистовъ. И если въ поискахъ красочной гаммы, онъ еще не вполне ,нашелъ себя‘ и невольно подчиняется внушеніямъ западныхъ ,единомышленниковъ‘, то это — только вопросъ времени, вопросъ будущаго...

Не такъ ли и для всей ,молодой‘ русской школы? Можемъ ли мы говорить о ней независимо отъ того переворота, который совершился на нашихъ глазахъ во всемъ европейскомъ искусствѣ? Развѣ не въ ,поискахъ красочной гаммы‘ сущность всѣхъ достижений современнаго художественнаго Sturm und Drang'a? Путь, избранный Рерихомъ въ послѣдніе годы, открыть не имъ — всѣмъ творческимъ духомъ вѣка. Духомъ новаторства, утонченнаго субъективизма, духомъ реакціи противъ ложно-реалистическаго и академическаго credo предшествовавшихъ поколѣній.





**Н**есмотря на подавленное состояніе русской культуры въ наши дни, несмотря на всю нашу отсталость отъ Запада, — художественное созиданіе „молодой Россіи“, за послѣдніе годы, несомнѣнно крѣпнеть... Можетъ быть, никогда творчество русскихъ живописцевъ не представляло большого интереса для изученія.

Призывъ къ „новому искусству“, услышанный нами въ срединѣ 90-хъ годовъ, нашелъ благопріятную почву въ Россіи, гдѣ художественные завѣты XIX-го вѣка вылились въ особенно уродливыя формы, передвижничества и упадочнаго академизма: слишкомъ ничтожно было то, во имя чего могли бороться охранители традицій, — правда индивидуальной свободы, смѣлыхъ и утонченныхъ опытовъ въ области цвѣта, свѣта и стиля увлекла какъ то сразу талантливыхъ и чуткихъ. Съ тѣхъ поръ непрерывно растетъ число счастливыхъ „искателей“. Мы уже вправѣ думать теперь, что передовые русскіе художники дѣйствительно цѣнны, интересны, нужны всему культурному міру — какъ оригинальные выразители современности, сумѣвшіе не утратить національнаго акцента, воспользовавшись всѣми „открытіями“ западныхъ мастеровъ.

Главная заслуга въ этомъ „освобожденіи“ русской живописи принадлежитъ безспорно группѣ „молодыхъ“, объединившихся, лѣтъ десять назадъ, подъ знаменемъ журнала „Міръ Искусства“: К. Сомовъ, Александръ Бенуа, Лансере, Бакстъ, Добу-

жинскій, Остроумова-Лебедева. Этихъ художниковъ, тонкихъ стилистовъ формы, мнѣ бы хотѣлось назвать ,ретроспективными мечтателями'...

Мечта о быломъ—интимная поэзія ихъ творчества. Изощренность рисунка, капризная законченность контура, чувство линіи, острота графическихъ приѣмовъ въ связи съ глубокимъ проникновеніемъ въ душу прошлыхъ вѣковъ—вотъ признаки, достаточно характерные для выдѣленія въ особую школу главныхъ создателей ,Міръ Искусства', вдумчивыхъ поэтовъ русскаго модернизованнаго empire'a и XVIII-го вѣка. Ихъ культурный европеизмъ и, вмѣстѣ съ тѣмъ, вполне самобытное переживаніе русской дѣйствительности и русскихъ настроеній дали красивое сочетаніе исторической грезы, остроумія, живописнаго новаторства и того ,хорошаго вкуса', котораго не было долго въ нашей живописи—въ грубыхъ иллюстраціяхъ художниковъ-бытовиковъ и въ слащавой манерности послѣдователей Брюллова.

Ихъ ,ретроспективная мечтательность' — не только слѣдствіе той ,любви къ рѣдкому и невозвратному', которой овѣяно все искусство конца XIX-го столѣтія, но несомнѣнно объясняется и болѣе глубокой потребностью: вернуться къ хорошей художественной традиціи, къ забытой красотѣ Екатерининской и Александровской эпохи, послѣ гнетущей прозы и фальши искусства 50-хъ—80-хъ годовъ. Русскій XVIII-ый вѣкъ—живопись Рокотова, Левицкаго, Боровиковскаго, Алексѣева, скульптуры Козловскаго, Прокофьева, постройки Растрелли, Росси, Гваренги, Воронихина — открылся намъ во всемъ неожиданномъ великолѣпіи своего расцвѣта. Впервые русскіе художники ,новаго вѣка' оглянулись назадъ съ благоговѣйной вдумчивостью и прикоснулись къ забытымъ сокровищамъ уже далекаго русскаго прошлаго съ сознательностью тонкихъ понимателей красоты. Изъ пыльныхъ кладовыхъ и музейныхъ чердаковъ, изъ опустѣвшихъ дворцовъ

Петербурга и Москвы, изъ дворянскихъ гнѣздъ провинціи—выглянули снова на свѣтъ Божій произведенія напудренныхъ предковъ и вмѣстѣ съ ними — вся жизнь, колоритная, зачарованная своей невозвратностью жизнь былой, помѣщичьей и придворной Россіи. И сами предки ожили! Мы вспомнили ихъ и они ожили, какъ ,старикки‘ изъ ,Страны прошлаго‘ въ драмѣ-сказкѣ Материнка ,L'oiseau bleu‘. И мы полюбили ихъ какой то новой любовью, немного болѣзненной, грустной, волнующей загадками смерти. Полюбили ихъ чопорное изящество въ золоченыхъ гостинныхъ и стриженныхъ боскетахъ, ихъ тщеславную роскошь и эксцентрическій вкусъ, ихъ улыбки, слезы и любовныя похождения — томныя взгляды свѣтскихъ красавицъ, переливы шелка и бархата въ усадебныхъ intérieur'ахъ, красивыя турецкія шали на блѣдныхъ, точеныхъ шеяхъ, плюмажи, треуголки и огромные цилиндры уличныхъ франтовъ... всю странную декорацію, окружавшую забытыхъ мастеровъ временъ Елизаветы, Екатерины, Александра.

...

...

Этому стремленію къ свѣтской граціи и къ стильной изысканности минувшаго указали путь два большихъ художника, еще неоцѣненныхъ по достоинству и, конечно, не высказавшихъ всего, что мы въ правѣ ждать отъ нихъ: Константинъ Сомовъ и Александръ Бенуа. У того и другого есть работы безукоризненные, истинные образцы вкуса, интимной оригинальности. Такіе разные по темпераменту и творческимъ пріемамъ, они очень близки другъ другу самымъ отношеніемъ своимъ къ задачамъ стилизаціи, близки — и общимъ тяготѣніемъ, глубоко сознательнымъ (иногда разсудочнымъ), къ прихотливой и острой экспрессивности...

А. Бенуа

Ал. Бенуа—болѣе разносторонній, изобрѣтательный и болѣе ,горячій‘ художникъ. Также—болѣе историкъ. Его волнуетъ прошлое — красота и роскошь видѣнія-прошлаго, отшумѣвшій маскарадъ XV—XVIII-го вѣка, чопорно-сказочная декорация жизни въ дни Великаго Людовика, стриженные сады и фигурные фонтаны Версаля, на фонѣ которыхъ такъ обаятельно-призрачны эксцентричные парики и длинные камзолы современниковъ Короля-Солнца... Его волнуетъ архитектурная экспрессія сумрачно-великолѣпныхъ дворцовъ и монастырей барокко съ колоннами, гербами, лѣпными карнизами и фризами,—тревожно-ломанная линія и строгія массы этого придворнаго зодчества, ,вкусныя‘ завитки орнаментовъ, большія бѣлыя вазы на садовыхъ балюстрадахъ, мифическія статуи, плѣнительныя своей условной граціей и симметрией, прямыя аллеи съ мостиками, прудами, бесѣдками, безчисленныя затѣи самаго несовершеннаго намъ и самаго искусственнаго изъ искусствъ...

Настроenie  
Версаля

‘Настроenie Версаля‘—лейтмотивъ, звучащій почти во всемъ творествѣ Ал. Бенуа. Когда мы смотримъ на его картины и невольно проникаемся ихъ грезой, намъ кажется, что онъ всю свою жизнь скитался одинъ, въ опустѣлыхъ залахъ пышнаго вѣка, прислушиваясь съ грустью и любопытствомъ къ отзвукамъ минувшаго, чувствуя странную близость мертвыхъ. И этотъ міръ мертвыхъ въ его изображеніи—какой то игрушечный, кукольный, загадочный міръ маріонетокъ, разыгрывающихъ маленькія смѣшныя комедіи. Рѣзкими, нервными силуэтами, на фонѣ Версальскихъ пейзажей, художникъ намѣчаетъ своихъ излюбленныхъ героевъ. Самъ Король въ сопровожденіи причудливой свиты, нарумявленные ,маркизы‘ и жеманные щеголи въ высокихъ треуголкахъ, хрупкіе пажы и придворные карлики, комедіанты, фокусники, патетическіе піерро, испуганныя коломбины, — веселыя маски, парадоксаль-



ныя тѣни, призраки-куклы, нарисованныя остроумно и дерзко, съ тонкимъ знаніемъ историка-диллетанта и съ неподражаемымъ вкусомъ художника 'до мозга костей',—пестрой вереницей возникаетъ передъ нами эта суетливая толпа и дразнить, тревожить насъ своей 'скурильной' прелестью, манить къ тайнамъ умолкшаго праздника...

Это было. Этого никогда не будетъ. Но это есть! Прошрое—Мертвые и  
живые всегда съ нами, всегда наше. Прошрое—зеркало нашихъ мыслей, трагедій и фарсовъ живой жизни. Скорбные призраки далекихъ вѣковъ—тѣни нашихъ скорбей. Когда мертвые плачутъ—мы, живые, плачемъ о себѣ. Когда мертвые смѣшати живыхъ—развѣ не мертвые смѣются надъ живыми?

Художникъ, переживающій исторію съ непосредственностью Ал. Бенуа, долженъ перешагнуть черезъ всѣ грани обычной психологіи. Какъ это не странно, 'смѣшное' въ 'маріонеткахъ' Бенуа—слѣдствіе очень серьезной, углубленной любви къ царству мертвыхъ. Въ ихъ 'скурильности', въ ихъ гримасахъ—убѣдительность какой то лукавой и острой правды. Но это совсѣмъ не сатиры, не карикатуры! не историческія карикатуры—во всякомъ случаѣ. Въ то же время призраки и куклы—они самые эфемерные и самые выразительные изъ человѣческихъ созданій. Почти забава, и все таки—грусть. Почти насмѣшка, и все таки—смерть. Въ узорчатыхъ садахъ Версаля безъ нихъ было бы слишкомъ пусто, слишкомъ безнадежно одиноко. Какъ скрипичное пиччикато на фонѣ грустныхъ, темныхъ аккордовъ, они оживляютъ сумрачныя гармоніи архитектурныхъ пейзажей. Художникъ, придумавшій ихъ, одновременно пронизываетъ и любитъ, воскрешаетъ и отдается навожденію собственныхъ капризныхъ переживаній. И любуясь имъ, мы понимаемъ, что фантастическія 'куклы' иногда гораздо правдивѣе выражаютъ людей, чѣмъ доподлинные портреты, и что 'волненіе прошлаго' не укладывается ни въ ка-

кія установленныя рамки. Понимаемъ, что въ жизни и въ живописи пронія и таинственныя ‚lacrime rerum‘ могутъ совмѣщаться.

Рисунокъ и  
краски Бенуа

Въ этомъ совмѣщеніи — обаяніе Ал. Бенуа и всего, ‚ретроспективнаго‘ направленія, созданнаго имъ и К. Сомовымъ. Обычнымъ зрителямъ самая сложность такой психологіи можетъ казаться аффектаціей, произвольной манерностью. Надо посмотреть немного дальше, немного вдумчивѣе. Тогда почувствуется неподдѣльная искренность мастера во всѣхъ его эксцентричностяхъ и преувеличеніяхъ. Неподдѣльный темпераментъ виртуознаго рисовальщика, наблюдательность умнаго поэта. Этихъ качествъ нельзя отнять ни отъ раннихъ акварелей Бенуа, вызвавшихъ столько нелѣпыхъ толковъ въ ‚Обществѣ акварелистовъ‘ въ началѣ 90-хъ годовъ, ни въ особенности отъ его позднѣйшихъ работъ. Къ позднѣйшимъ — относятся и ‚Прогулки короля‘ (въ музеѣ Александра III), и иллюстраціи для ‚Мѣднаго Всадника‘, и серія ‚Игрушекъ‘, и ‚Дѣтская Азбука‘, и послѣдніе ‚Версальскіе виды‘ и т. д. Смыслъ штриха, какъ бы на лету схватывающаго мысль, яркость движеній въ фигурахъ, строгій и вкрадчивый вкусъ — въ пейзажахъ и архитектурныхъ эскизахъ, дѣйствительная овѣянность сказочной сущностью любимой эпохи — вотъ несомнѣнныя достоинства Ал. Бенуа, вознаграждающія насъ за извѣстную черноту колорита и сухость мазка, которыми грѣшатъ его картины масломъ и акварелью.

Ал. Бенуа, какъ вся школа ретроспективныхъ мечтателей ‚Міръ искусства‘ — болѣе графикъ, чѣмъ художникъ красокъ. Конечно, чисто-живописныя исканія послѣднихъ лѣтъ не прошли мимо него. Это доказываетъ изысканность его цвѣтовой гаммы, волшебство цвѣта — хотя бы въ такихъ работахъ, какъ ‚Итальянская комедія‘ или ‚Китайскій павильонъ‘.

Но солнца, горячаго солнца онъ не взялъ на свою палитру. Ему ближе по настроенію искусственный свѣтъ, эффекты театральной рампы, волшебные огни иллюминацій, или—сѣрые ,говорящіе‘ сумраки осени.

Вирочемъ, въ нѣкоторыхъ работахъ онъ является передъ нами и совѣмъ исключительнымъ колористомъ. Лучшій примѣръ ,Le bain de la marquise‘, на послѣдней выставкѣ ,Союза‘. Восхитительно-призычна эта мраморная купальня, окруженная лѣтней листвою парка; яркая зелень деревьевъ, отражаясь въ водѣ, гладкой и блестящей, какъ кусокъ малахита, переходитъ по сторонамъ въ ровныя тѣни стриженныхъ кустовъ, а въ глубинѣ, на возвышеніи, сверкаетъ бѣлый павильонъ въ лучахъ солнца. Кокетливая маркиза въ кружевномъ чепчикѣ—хрупкая, призрачная нимфа замороженнаго боскета—только что погрузила въ воду свое холеное розовое тѣло и улыбается улыбкой севрской куклы... Все въ этой картинѣ такъ художественно-прочувствовано, такъ живописно-мѣтко, что понимаешь сразу безспорность дарованія художника, не смотря на разныя ,но‘ пристрастныхъ критиковъ.

Купальня  
маркизы

,Купальня Маркизы‘ переноситъ насъ невольно къ художественнымъ темамъ Сомова. Въ этомъ произведеніи—Ал. Бенуа ближе всего подошелъ къ Сомову, вѣрнѣе — встрѣтился съ нимъ. Было бы несправедливо говорить о ,заимствованіяхъ‘ одного у другого. На самомъ дѣлѣ о прямомъ подражаніи здѣсь не можетъ быть рѣчи. Ал. Бенуа долженъ приближаться къ Сомову въ тѣхъ случаяхъ, когда онъ становится поэтомъ женщины. Между ними слишкомъ много общаго для того, чтобы могли быть избѣгнуты взаимныя вліянія, и Сомовъ—слишкомъ ,въ своей сферѣ‘, когда изображаетъ ,скурильных‘ маркизъ, чтобы не заражать своей мечтой близкихъ ему по духу художниковъ.

Сомовъ: по-  
зая женщины

Я называю Сомова поэтомъ женщины. Это требуетъ поясненія. Мы привыкли отождествлять поэтизацію женщины съ желаніемъ видѣть только красивыя и нѣжно-благородныя черты женственности. Джоржоне—поэтъ женщины; Рафаэль, Тиціанъ, Мурильо, Бернъ-Джонсъ... Эта поэзія совершенно отсутствуетъ въ творчествѣ Сомова. Обращаясь къ стариннымъ мастерамъ, мы скорѣе найдемъ родственныя Сомову настроенія у поздне-готическихъ скульпторовъ, у нидерландскихъ и нѣмецкихъ примитивовъ, въ мадоннахъ Кривелли... Но это также невѣрный, случайный оттѣнокъ сходства, не больше. Я хочу только сказать, что въ женскихъ изображеніяхъ примитивовъ есть невольная, безсознательная ,манерность типа', въ которой мы улавливаемъ что то очень тѣкое, пряное, плотское—я боюсь сказать ,эротическое'—что то странно современное намъ своей мистически-чувственной остротой.

,Колдовство'

Когда мы смотримъ на ,Колдовство' Сомова, на эту худую женщину съ блѣдными зрачками и большимъ лбомъ—страшную въ своемъ уродливомъ криволиіи,—держашую надъ головой чародѣйное зеркало,—мы положительно вспоминаемъ какихъ то раннихъ ,святыхъ' треченто и кватроченто тоже съ мертвенными глазами и съ болѣзненной исхудалостью ликовъ. Сомовъ только прибавилъ одну свою черту—черту грѣховной истомы, и этимъ подчеркнул то, что лишь тайно мерещится въ живописи далекихъ примитивовъ. Правда, не всѣ ,женщины' Сомова — такія, не всѣ до такой степени выдаютъ свои опасныя чары, превращаясь изъ женщинъ въ какихъ то безпошадныхъ, отталкивающе-обольстительныхъ жрицъ порока,—но почти во всѣхъ (даже въ портретахъ) есть намекъ на эти чары.

Можетъ быть ни одинъ художникъ не соединялъ тѣснѣе въ женскомъ типѣ кокетливый маніеризмъ съ порочнымъ сладо-



страстіемъ... Я говорю, порочное сладострастіе, потому что не нахожу болѣе точнаго опредѣленія. Въ сущности ни то, ни другое слово не выражаютъ 'ѣдкости' Сомовской фантазіи. Отъ змѣиныхъ улыбокъ его женщинъ, нарисованныхъ съ такою влюбленностью въ кауризы линіи, вѣетъ смертію ядовитыхъ цвѣтовъ. Ихъ порочность—въ похотливомъ безсиліи сердца. Ихъ сладострастіе—въ самовлюбленной жадности тѣла. Да, въ нихъ что то мертвое и обнаженно-живое, ласкательное и пагубное, почти комическое и страшное. Онѣ были когда то, эти женщины, и опять хотятъ родиться и взять отъ жизни ея отрады и наслажденія, хотятъ и не могутъ. Онѣ впиваются въ насъ своими маленькими косыми глазами, словно для того, чтобы перелить въ себя новыя силы для новаго бытія,—но остаются призраками съ окоченѣвшимъ сердцемъ и холодной кровью. Художникъ встревожилъ ихъ, позволилъ имъ заглянуть въ міръ живыхъ, полюбилъ ихъ загробное кокетство, но не воскресилъ до конца, не далъ имъ смѣшаться съ людьми. И самъ—невольнo сталъ смотрѣть на живыя лица глазами ихъ, умершихъ, оторванныхъ отъ могилъ прошлаго, но не ставшихъ реальными, вожелѣющихъ къ ласкамъ, но безсильныхъ...

Я не умѣю сказать иначе выраженія, какимъ смущаютъ Сомовскія 'маркизы' и дѣвушки, одѣтыя по модѣ 20-хъ годовъ,—въ такихъ картинахъ, какъ Колдовство, Послѣ мигрени, Отдыхъ въ лѣсу, *Conversation galante*, Августъ, Прогулка, Подъблуд и многіе рисунки, которые къ сожалѣнію не могутъ быть выставлены для публики изъ цензурныхъ соображеній. Эротика Сомова—область совѣмъ своеобразныхъ, обостренныхъ до тончайшаго садизма ощущеній и грезъ. Эротика бывшей жизни, воспринятая холодно-интеллектуально глубоко-современнымъ художникомъ и претворенная имъ въ чувственность неожиданно-наивныхъ и тѣмъ болѣе искушающихъ намековъ. Въ этой Сомовской 'наивности'—та поэзія, о которой я го-

ворю. Поэзія женщины-куклы въ пудренномъ парикѣ и атласныхъ фижмахъ, знавшей когда то всѣ шалости любви, а теперь—явившейся намъ вождельюющимъ привидѣніемъ ,другого міра‘, ядовитымъ цвѣткомъ старинныхъ боскетовъ. Поэзія женщины-подростка въ бѣломъ кисейномъ платьѣ empire, обвораживающей болѣзненной граціей... Поэзія худенькой некрасивой дѣвочки, блѣдной дѣвочки съ обнаженной шеей и опытными, насмѣшливыми глазами.

Пасторали  
Сомова

Когда мы смотримъ на старые русскіе портреты, мы угадываемъ то, что такъ полюбилось Сомову въ манерномъ стилѣ прошедшихъ вѣковъ. Интимная картина былой жизни — русской жизни, жизни прадедовъ и прабабушекъ нашихъ — представляется непрерывной пасторалью, безопаснымъ праздникомъ подъ нѣжнымъ лѣтнимъ небомъ, мечтательнымъ отдыхомъ на лужайкахъ, усѣянныхъ цвѣтами, въ тѣнистыхъ усадьбахъ, на берегу искусственныхъ прудовъ. Здѣсь царитъ настроеніе интимистовъ Венеціановской школы. На садовыхъ скамейкахъ сидятъ робкія барышни, ожидая любовныхъ писемъ; нарядныя пары прогуливаются по аллеямъ; въ весеній день, на опушкѣ лѣса, поэты въ затѣйныхъ цилиндрахъ читаютъ стихи подъ шелесты молодыхъ дубовъ; въ уютныхъ уголкахъ маленькихъ комнатъ и густолиственныхъ парковъ томно цѣлуются любовники... И все остро-призрачное, нецѣломудренно-мертвое — въ претенціозныхъ ужимкахъ, въ искушающей ,наивности‘ этихъ бывшихъ людей — озарено, согрѣто солнцемъ, торжествующей гаммой весеннихъ красокъ, золотымъ свѣтомъ юной природы...

Его пейзажъ

Сомовъ видитъ русскій пейзажъ съ такой самостоятельной чуткостью, что его можно сравнить только съ Левитаномъ. Но Левитанъ видѣлъ природу, русскую деревню,—одинокую, безъ людей; онъ вникалъ въ ея пустынные просторы, въ ея

безбрежную тишину и сумеречную задумчивость. Сомовъ видитъ деревню черезъ окно старой помѣщичьей усадьбы, видитъ ее обласканной и измѣненной человекомъ; отгнѣнокъ ‚исторической перспективы‘ придаетъ его паркамъ и лѣснымъ полянамъ обаяніе яркой и все таки отзвучавшей сказки. Это все же — эхо природы, не сама природа, мечта о солнцѣ, не солнце.

Я подразумѣваю то тяготѣніе къ ретроспективной стилизаціи, какое присуще Сомову quand même, хотя въ своихъ этюдахъ и наброскахъ акварелью онъ кажется иногда совсѣмъ реалистомъ, совсѣмъ непосредственнымъ живописцемъ ‚съ натуры‘. На самомъ дѣлѣ природа Сомова — такой же обособленный уголокъ его личныхъ душевныхъ илюзій, какъ и гости ея — маленькіе жеманные люди, маленькія жеманные женщины. Въ пейзажѣ онъ чувствуетъ прежде всего рисунокъ, графическій контуръ, т. е. узоръ, воспринимаемый интеллектуально, — потомъ краски и свѣтъ, живописное видѣніе міра. Меньше, чѣмъ остальные художники ‚Міръ Искусства‘, — онъ все же подчиняетъ это видѣніе своей внутренней психикѣ, околдованной мелодіями старины. Черезъ деревья и облака и фантастическія радуги неба онъ смотритъ назадъ, въ дали былого, въ волшебство отсіявшихъ дней. Всегда остается мечтателемъ, исповѣдующимъ прекрасную землю въ утратахъ минувшаго.

‚Ретроспективность‘ — строй души, опредѣляющій всѣ приемы художника. Воспринимая видимую реальность больше воображеніемъ, чѣмъ глазами, оставаясь узко-субъективнымъ до конца, ретроспективный художникъ замыкается въ тѣсный кругъ переживаній, иногда очень тонкихъ и глубокихъ, но свободные порывы къ широкой, ничѣмъ не ограниченной жизни ему невѣдомы. На природу онъ всегда будетъ глядѣть изъ какого нибудь окна, людей всегда будетъ видѣть зага-

дочно-сросшимися со старомоднымъ костюмомъ. Новая, вѣчно раскрывающаяся загадка жизни, новая, вѣчно-юная красота природы, которую можно почуять, только отказавшись отъ себя и отъ навязчивыхъ воспоминаній,—въ эту область художественныхъ открытій художники, какъ Сомовъ, попадаютъ лишь случайно. Тѣмъ интереснѣе ихъ открытія и чисто-пластическія достиженія.

Техника  
Сомова

Загадочный рисунокъ у Сомова. Не яркій, не быстрый, но какой то особенно живой и вкрадчивый. Иногда — словно колеблющійся, иногда — парадоксально неправильный, и всегда — тонко выявляющій интимный характеръ формы. Въ результатѣ — удивительно точный рисунокъ, безъ всякой ремесленной обычности, мелочливо-завершенный — безъ непріятнаго педантизма. Сомовъ въ каждомъ произведеніи какъ будто выписываетъ, все съзнавая, не пользуясь умѣньемъ навыка, которымъ обыкновенно злоупотребляютъ опытные рисовальщики. Онъ медленно, съ любовной осторожностью опредѣляетъ очертанія, отказываясь отъ виртуозности для углубленного и трепетнаго исканія линіи. Вотъ почему, несмотря на однообразіе темъ и даже отдѣльныхъ фигуръ, его работы не оставляютъ впечатлѣнія однотонности; каждый разъ все тотъ же „Сомовъ“ кажется новымъ. Вотъ почему только онъ можетъ старательно заканчивать картину до едва уловимыхъ деталей, можетъ превращать масляную живопись въ миниатюру — и не казаться скучнымъ, ремесленно-кропотливымъ. Наконецъ, по той же причинѣ — создано имъ сравнительно немного, и все созданное такъ цѣнно, начиная съ декоративныхъ заставокъ для иллюстрированныхъ изданій и кончая портретами.

Виньетки

Какъ виньетистъ — Сомовъ долго останется непревзойденнымъ мастеромъ. Нѣжная ритмичность его граціозныхъ узоровъ, аристократизмъ вкуса въ выборѣ линейныхъ мотивовъ, орна-



ментовъ и фантастическихъ мелочей, придающихъ книжному украшенію прелесть недосказанной мысли,—его чувство стиля и симметріи, безупречность техники, волшебная точность графическаго приѣма—сочетаются въ такія утонченныя гармоніи, что рядомъ съ ними почти все кажется грубымъ и безформеннымъ. Любуясь этими красивыми паутинами Сомова, нѣжными ожерельями цвѣтовъ, неожиданными сплетеніями жемчужныхъ нитей, перьевъ, масокъ, капризныхъ завитковъ и пунктировъ—мы ясно понимаемъ, что въ истинномъ искусствѣ нѣтъ малаго и великаго, и ступеньками грани между 'прикладнымъ' и самоцѣльнымъ творчествомъ. Книжныя заставки могутъ быть такъ же проникновенно-художественны, какъ самый пламенный grand art...

Сомовъ—ювелиръ стиля. На картонахъ и досечкахъ въ нѣсколько вершковъ онъ рассказываетъ поэмы настроенія, превосходящія изысканной непосредственностью все, что когда либо дѣлаюсь въ томъ же родѣ. Малое и великое, глубокое и легкомысленное, шутливый вымыселъ и острое наблюденіе природы, меланхолія и эротизмъ—неразрывно соединены въ его кокетливыхъ жанрахъ и пейзажахъ, написанныхъ свѣжо, красочно, гармонично, иногда чуть-чуть холодно, но никогда—невдохновенно. Стилизованныя сцены мнудившихъ вѣковъ—'Письмо', 'Послѣ дождя' (1896), 'Прогулка зимой', 'Августъ', 'Радуга' (1897), 'Поэты', 'Въ былыя времена', 'Отдыхъ въ лѣсу' (1898), 'Въ боскетѣ' (1899), 'Островъ любви' (1900), 'Влюбленные' (1901), 'Вечеръ' (1902), 'Какъ одѣвались въ старину' (1905), 'Фейерверкъ', 'Зима', 'Весна' (1906), 'Волшебный садъ' (1908) и т. д.—все это истинныя образцы художественной чуткости и той аристократической изощренности, которая выдѣляетъ Сомова не только между русскими, но и между западными мастерами. И дѣйствительно, вліяніе 'Сомовскаго стиля' на современныхъ иностранныхъ художниковъ,

Картины

въ особенности на нѣмцевъ, — явленіе безспорное, но ни въ Германіи, ни во Франціи—нѣтъ Сомова.

Графика и  
живопись

Быть такимъ прирожденнымъ графикомъ, какъ Сомовъ, и въ то же время остаться превосходнымъ живописцемъ, хотя и съ опредѣленно выраженнымъ тяготѣніемъ къ ретроспективности,—рѣдкое соединеніе въ художникѣ. Графикъ видитъ міръ, какъ волшебство линій, одухотворенныхъ личнымъ чувствомъ и мыслью; живописецъ долженъ, прежде всего, видѣть краски. Графикъ, по самому качеству своего ремесла, выражаетъ форму, какъ схему осознанныхъ очертаній; живописецъ выявляетъ форму изъ оттѣнковъ цвѣта, изъ соотношенія тоновъ.

Этому существенному различію между рисованіемъ и живописью посвящена замѣчательная брошюра Макса Клингера, *Malerei und Zeichnung*. Клингеръ, между прочимъ, говоритъ: „Рисунокъ отъ руки, особенно же гравированіе, травленіе офортomъ и т. д.. часто находится въ полномъ противорѣчій съ эстетикой живописи, не теряя при этомъ характера законченнаго художественнаго произведенія“. Вотъ почему „мотивъ, воплощъ художественно изобразимый, какъ рисунокъ, можетъ изъ эстетическихъ основаній не годиться для живописи“ и наоборотъ. „Задача живописи найти выраженіе въ гармоничной формѣ для красочнаго міра тѣлъ; даже выраженіе стремительности и страстности должно подчиниться этой гармоніи. Ея главной задачей остается сохраненіе единства впечатлѣнія, какое она можетъ произвести на зрителя; средства ея позволяютъ ей достигать для этой цѣли необычайной законченности формъ, цвѣта, экспрессіи и общаго настроенія, изъ которыхъ и создается картина“. „Очарованіе картины въ способности художника—охватить, увидѣть и въ умѣннн прослѣдить и прочувствовать все видѣнное—живую и мертвую форму въ ея полнотѣ и взаимоотно-

Сергѣй Маковскій

шенія съ другими формами. Самое простое получаетъ въ картинѣ величайшее значеніе, благодаря интенсивности художническаго пониманія, потому что сущность живописи именно въ томъ, что каждая выраженная ею форма можетъ вліять на насъ, околдовывать сама по себѣ. Потому живопись вовсе не нуждается ни въ какой духовной примѣси, ни въ какихъ интеллектуальныхъ комбинаціяхъ. Онѣ, напротивъ, мѣшаютъ. Впечатленіе, производимое на насъ картиной тѣмъ больше, чѣмъ непосредственнѣе она вліяетъ красотой воплощенія. Тогда мы получаемъ радость, которую природа не часто можетъ намъ дать: одновременность многого видимаго, постоянныя переменны въ видимомъ и, прежде всего, наша собственная внутренняя сосредоточенность рѣдко позволяютъ намъ получить зрѣніемъ чистое ощущеніе. Передъ лицомъ природы мы всегда бываемъ соучастниками того, что видимъ! Въ ея настроенія всегда примѣшиваются наши желанія, наша тревожность. Передъ картиной они разсѣиваются, потому что мы даемъ нашему „я“ раствориться въ личности художника и видимъ міръ его глазами, если онъ умѣетъ показать намъ полно свою собственную природу. Въ этомъ „раствореніи“ мы достигаемъ того, чего напрасно ищемъ въ жизни: наслажденія безъ обязанности давать себя, ощущенія вѣшняго міра безъ тѣлеснаго соприкосновенія съ нимъ.

Клингеръ заключаетъ этотъ тонкій анализъ живописнаго воспріятія такъ: „Поэтому очень существенно избѣгать въ картинахъ всякихъ прибавокъ въ фантастическомъ, аллегорическомъ или новеллистическомъ духѣ, которыя уводятъ зрителя къ размышленіямъ, слишкомъ далекимъ отъ самой картины. Внутреннее спокойствіе, само себя удовлетворяющее, и есть то, что манитъ насъ къ произведеніямъ всѣхъ мастеровъ живописи: достигнуть его возможно только законченностью изображенія въ формѣ, въ

краскѣ, въ выраженіи и общемъ настроеніи. Фантастика (интеллектуальныя примѣсы), къ которой дозволено стремиться въ картинѣ, должна быть такого рода, чтобы эти условія никогда не нарушались'...

Рисунокъ по отношенію къ видимому міру гораздо свободнѣе. Онъ оставляетъ фантазіи широкій просторъ красочно восполнить изображенное; формы, не относящіяся непосредственно къ сущности изображенія и даже самую форму рисовальщикъ имѣетъ право трактовать съ произвольной свободой; онъ можетъ изолировать изображеніе такъ, чтобы фантазія создала вокругъ него пространство... Идея служить возмѣщеніемъ отброшенной тѣлесности'. Чтобы достигнуть цѣли рисунку необходимы другія средства, чѣмъ тѣ, которыми располагаетъ живопись. Живопись представляетъ каждое 'тѣло' именно, какъ 'тѣло', какъ конкретную отдѣльность, какъ существующее само по себѣ (въ связи съ внѣшнимъ и постороннимъ), округленное, завершенное цѣлое. Следовательно живопись занимаютъ вещественныя стороны изображенія: воздухъ—легкій, свѣтящійся, море—влажное, сверкающее, тѣло—нѣжное, шелковистое. Въ рисунокѣ вся эта вещественность можетъ пріобрѣсти особенности, которыя менѣе дѣйствуютъ на глазъ, чѣмъ на поэтическое воспріятіе и умственные угадыванія'...

Можно, конечно, не соглашаться съ нѣкоторыми выводами Клингера, но основная мысль этихъ критическихъ замѣчаній безусловно вѣрна. Определенное Клингеромъ различіе между рисованіемъ и живописью прекрасно объясняетъ неизбежную разницу, существующую въ самыхъ склонностяхъ художника-графика, по навыку своему или по призванію, и—художника-живописца. Есть, впрочемъ, еще область творчества, о которой не упоминаетъ Клингеръ,—красочная графика, но это не мѣняетъ дѣла, такъ какъ красочная графика — только раскрашенный рисунокъ, не живопись.



Несомнѣнно, живопись очень многихъ графиковъ по призна-  
нію и темпераменту напоминаетъ именно раскрашенный ри-  
сунокъ. Въ этомъ—слабая сторона художниковъ „Міръ Искус-  
ства“, о которыхъ идетъ рѣчь. Но, возвращаясь къ Сомову,  
мы должны признать, что онъ наиболѣе свободенъ отъ этого  
недостатка. Рядомъ съ работами, чисто графическими по за-  
данію, онъ создалъ превосходные холсты, написанные масломъ  
и отвѣчающіе всѣмъ требованіямъ истинной живописи. „Са-  
моуѣльное спокойствіе“, о которомъ говоритъ Клингеръ и ко-  
торое, по его словамъ, достигается „завершенностью изобра-  
женія—въ формѣ, въ цвѣтѣ, въ экспрессіи и общемъ на-  
строеніи“, именно это спокойствіе присуще напр. такимъ ра-  
ботамъ Сомова, какъ „Дама въ голубомъ платьѣ“ (1900).  
Каждый разъ, что я бываю въ Третьяковской галлерей, я  
подолгу люблюсь этимъ удивительнымъ портретомъ. Все пре-  
красно въ немъ—и строго выисканный, ритмическій рису-  
нокъ, и общій тонъ—нѣжная гамма коричневаго, голубого,  
бѣлаго, отбѣняющая цвѣтъ тѣла на фонѣ темно-зеленой  
листвы,—и пластичность позы, и вопрошающе-вдумчивое вы-  
раженіе лица.

Одно время портретъ казался мнѣ нѣсколько сухо написан-  
нымъ; теперь я вижу, что эта кажущаяся сухость, этотъ  
Сомовскій „холодокъ“—только строгая выдержанность рисунка  
и колорита. „Дама въ голубомъ платьѣ“—chef d'oeuvre.

...

...

Менѣе опредѣлившійся и самостоятельный, но можетъ быть  
не менѣе даровитый—Е. Лансере. Онъ еще мало создалъ, за-  
то все, за что онъ принимался, поражаетъ талантомъ: виньетки  
перомъ, архитектурные рисунки, иллюстраціи сказокъ и драмъ,  
историческія картины, декоративныя панно и карикатуры для  
сатирическихъ журналовъ.

Относительно акварелей ,Университетъ' и ,Императрица Елисавета въ Царскомъ Селѣ' (1905) не можетъ быть двухъ мнѣній. Въ нихъ есть все: тонкое чувство эпохи, музыка колорита, изящество линій, поэзія субъективнаго приближенія къ фактамъ исторіи... На немъ сказалось вліяніе Бенуа и Сомова. Онъ тоже—ретроспективный мечтатель, овѣянный тѣнями близкаго прошлаго. Лейтъ-мотивомъ его творчества былъ до сихъ поръ—русскій гоголь или емпіе: улицы Александровскаго Петербурга, берега Невы, безчисленные канавки съ узорчатыми рѣшетками, задумчивые силуэты въ ,Онѣгинскихъ плащахъ'... Лучшія работы Лансере картины, вписанные сказкой Петровскаго и Елизаветинскаго вѣка.

Лансере еще совсѣмъ молодой художникъ для той репутаціи мастера, которой онъ достигъ въ теченіе послѣднихъ 6—7 лѣтъ. Первая работа, обратившая на него вниманіе,—иллюстраціи къ ,Бретонскимъ легендамъ' Е. Балабановой (находятся теперь въ Музеѣ Александра III). Этими иллюстраціями онъ дебютировалъ на выставкѣ, устроенной Дягилевымъ въ 1898 году. Лѣтомъ 1901 года были нарисованы первые ,виды Петербурга', появившіеся вскорѣ въ ,Мірѣ Искусства'. Тогда же исполненъ подвѣщенный рисунокъ ,Барки' (въ Третьяковской галереѣ). Въ 1901—2 г. появился рядъ заставокъ и концовокъ для Кутеповской ,Исторіи Царской Охоты' (XVIII ст.). Всю зиму 1902—3 года Лансере занятъ отдѣлкою столовой (вмѣстѣ съ Ал. Бенуа) для выставочнаго помѣщенія ,Современное искусство' кн. Щербатова и Мекка. Зимы 1903—4 и 1904—5, между другими мелкими работами, онъ компанируетъ и рисуетъ ,Елисавету въ Царскомъ Селѣ', а въ 1905—6 году всецѣло отдается новому роду творчества, дѣятельно участвуетъ въ иллюстрированіи сатирическихъ журналовъ, ,Жупелъ' и ,Адская почта'. Наконецъ въ 1906—7 г.—пишетъ большія декоративныя панно для Б. Московской го-

стинницы и для Петербургскаго „Café de France“. Последняя значительная работа Лансере—иллюстраціи къ „Царю-Голоду“ Андреева, въ изданіи „Шиповникъ“.

У Лансере—всегда благородный и одухотворенный рисунокъ. Не загадочно-тонкій, какъ у Сомова, но не менѣ выразительный. Каждая черта, проведенная имъ на бумагѣ, удивительно пріятна для глаза. Это врожденное графическое чутье позволяетъ художнику браться за самыя различныя темы и находить новое, впечатляющее, красивое—вездѣ. Изображаетъ ли онъ старый зимній дворецъ или Забайкалье, деревенскіе типы или призраковъ Леонида Андреева, рисуетъ ли иллюстраціи къ нормандскимъ легендамъ или къ стихотвореніямъ Бальмонта—онъ никогда не кажется неопытнымъ, неискреннимъ. Безъ остроты настроеній Сомова и Бенуа—его искусство такое же вкрадчивое и завершенное. Въ немъ нѣтъ глубокаго, ѣдкаго лиризма этихъ художниковъ; онъ проще, безсознательнѣе. Но его „хорошій вкусъ“ безупреченъ даже тогда, когда намъ кажется недостаточно сильно продуманной идеологическая концепція его образовъ.

Впрочемъ, трудно говорить о Лансере, какъ о явленіи ясно опредѣлявшемся. Последніе годы, въ особенности, замѣтны колебанія въ его творчествѣ—отъ исканій стиля, графической изощренности къ болѣе реальной и непосредственной живописи. Онъ словно хочетъ побороть въ себѣ навожденія ретроспективности, „найти себя“ въ пытливомъ изученіи дѣйствительныхъ, не призрачныхъ людей, дѣйствительной, не призрачной жизни.

Первые опыты въ этомъ направленіи, на послѣднихъ выставкахъ „Союза“, разочаровали многихъ. Невольно возникалъ вопросъ: можетъ ли Лансере сдѣлаться—только живописцемъ? Тусклость красокъ, въ нѣкоторыхъ работахъ, какъ будто доказывала обратное. Но я не думаю, что этихъ опытовъ достаточно для

приговора. Я вижу въ нихъ хорошіе поиски. Живописное дарованіе Лансере можетъ развиваться совсѣмъ неожиданно. Я жду отъ него новыхъ, яркихъ побѣдъ... А пока нельзя не признать въ немъ одного изъ лучшихъ графиковъ нашего времени. Послѣ Сомова онъ — тончайшій мастеръ виніетки. Ему больше, чѣмъ кому либо, обязана своей вышней облагороженностью современная книга въ Россіи. Украшеніе книги, забота объ эстетикѣ заглавныхъ шрифтовъ, заставокъ, концовокъ — словомъ о томъ, что считалось, въ теченіе долгихъ десятилѣтій, совершенно неважнымъ и потому опошлялось грубой типографской безвкусицей, — культурное отношеніе къ печатному искусству, эта потребность въ издательскомъ вкусѣ въ значительной степени—его дѣло. И мнѣ будетъ жаль, независимо отъ того, что суждено создать Лансере въ области 'большой' живописи, въ области красочныхъ замысловъ и реалистическихъ перспективъ, — будетъ жаль, если онъ откажется отъ своего скромнаго и глубоко-полезнаго служенія книгѣ...

...

...

‘Старый  
Петербург’

Въ рисункахъ Лансере мы часто видимъ городъ. Нашъ молодой и уже старый городъ — столицу Петра и Александра. Лансере первый началъ рисовать Петербургъ, проникаясь поэзіей его старой архитектуры, угадывая красоту, бывшую сквозь уродливыя измѣненія и добавленія современности. И вслѣдъ за нимъ многіе художники, мечтая о прошломъ, стали смотрѣть другими глазами на улицы и зданія, воспѣтыя когда то Пушкинымъ и долго, съ тѣхъ поръ, не вызывавшія никакихъ художническихъ настроеній.

Современники Пушкина любили эстетику Петербурга. Можно судить объ этомъ по количеству старыхъ гравюръ и литографій съ изображеніемъ его главнѣйшихъ построекъ и па-



матниковъ, его широкихъ площадей, царственной Невы, пестрящей грузовыми барками, садовъ... И было за что любить! Въ своей интересной статьѣ о Томонѣ, строителѣ Биржи, А. Трубниковъ говоритъ: „Восторженно описываютъ современники Александровъ Петербургъ. И, дѣйствительно, если, по старымъ планамъ и гравюрамъ, воображеніемъ возсоздать его, онъ явится заманчивымъ видѣніемъ. XVIII вѣкъ оставилъ Петербургу въ наслѣдіе великолѣпные дворцы. Александровское время украсило его простымъ, величавымъ емпіе‘... „У синей рѣки, у Невы „нимфы нѣжной и божественной“ Петербургъ былъ нарядный городъ. Его новые дома съ бѣлыми колоннами, тонко оштукатуренными фризами, искусно исполненными и умѣло выбѣленными барельефами, были красиво выкрашены въ мягкіе тона: въ блѣдно-зеленый, лимонный, въ свѣтлосѣрый. Они казались фарфоровыми или деликатно вырѣзанными изъ тонкаго картона. И правда, ихъ декорація была хрупкая, какъ фарфоръ, недолговѣчная, какъ картонъ‘... „Было много поэзій; романтическая эпоха сказалась и на городѣ Александра. Поэтично бѣли античные фронтоны, изукрашенные героическими доспѣхами, въ темной зелени, свѣтлой прозрачной ночью‘... \*)

...

...

Раньше, чѣмъ возникла мысль о серьезномъ изученіи „Старо-Добужинскіи  
раго Петербурга“, раньше, чѣмъ организовались общества защиты его архитектурныхъ памятниковъ отъ вандализмовъ городского самоуправления,—художники „Міръ Искусства“ стали рисовать его былую красоту, уцѣлѣвшую мѣстами отъ посяганія людей и времени. Началъ Лансере; (1-ый выпускъ „Міръ Искусства“ за 1902 г.); вскорѣ затѣмъ появились прекрасныя

\*) „Старые Годы“. Июль—Сентябрь 1908 г.

ксилוגрафін А. П. Остроумовой (заслуживающія отдѣльнаго критическаго изслѣдованія); Ал. Бенца занялся иллюстраціей ‚Мѣднаго Всадника‘; Н. Кардовскій сдѣлалъ нѣсколько удачныхъ рисунковъ для изданія ‚Невскій Проспектъ‘... Но болѣе всѣхъ углубился въ эту художественную тему самый молодой изъ сотрудниковъ ‚Міръ Искусства‘ — Добужинскій.

Добужинскій — поэтъ Города. Его виды Петербурга не только образцы стильнаго рисунка, графической завершенности и не только живописные уголки старины, — это глубоко прочувствованныя настроенія города, большого города, живущаго своей особенной жизнью, жизнью каменныхъ мостовыхъ, каменныхъ тротуаровъ и каменныхъ домовъ съ безчисленными окнами, за которыми прячутся люди...

Городъ, какъ таинственно-живое существо, какъ архитектурный организмъ, — въ этихъ рисункахъ карандашомъ и пастелью, иногда окрашенныхъ намѣренно-условно, иногда написанныхъ почти реально. Городъ — съ вѣковыми наслоеніями быта, вкуса и безвкусія, красоты и уродства, суетнаго человѣческаго труда и жутко-призрачныхъ воспоминаній. Городъ — вообще, чудовище новой цивилизаціи, міръ жизней въ нагроможденіи кирпичей, гранитовъ и булыжниковъ, и — нашъ городъ, съ самой фантастической исторіей въ мірѣ (по выраженію Достоевскаго), наша столица, твореніе Петра и Александра, о которой сказалъ Пушкинъ:

Городъ пышный, городъ бѣдный,  
Духъ неволи, стройный видъ,  
Сводъ небесъ зелено-бѣдный,  
Скука, холодъ и гранитъ.

Въ произведеніяхъ Добужинскаго, посвященныхъ Петербургу, сливаются эти два ощущенія: обаяніе стильной старины и фантастика городскихъ построекъ, загадочная одушевленность города-чудовища.

Камни дышать. Въ зимніе сумерки горбатыя очертанія крышъ напоминаютъ темныя гробы, нагроможденные другъ на другѣ. И уродливыя трубы — какъ безсильныя руки мертвецовъ. И окна—слѣпыя глаза, обращенныя къ небу.

Въ неясномъ шумѣ города слышится море, и тогда окаменѣлыми волнами кажутся купола церквей, и дома-башни, и громады дворцовъ.

Въ мерцающихъ огняхъ города мерещатся какіе то невѣдомые знаки, безмолвный разговоръ свѣта и тьмы—о людяхъ, о человѣческой жизни, о суетной призрачности людей.

И въ тишинѣ города воскресаетъ прошлое, и будущее кажется уже бывшимъ, и вспоминаются слова Достоевскаго: „Вотъ они всѣ кидаются и мечутся, а почему знать, можетъ быть все это чей нибудь сонъ?.. Кто нибудь вдругъ проснется, кому все это грезится—и все вдругъ исчезнетъ!“

Ночью городъ пугаетъ. Толпа, населявшая его нестройнымъ и пестрымъ движеніемъ, прячется въ жилища-улья, за сѣрыя стѣны, подъ крыши, въ темныя подвалы. И улицы—пустыя улицы—приобрѣтаютъ странное выраженіе. Жутко запоздалому прохожему, и понятенъ ужасъ бездомныхъ.

И на разсвѣтѣ—протяжные гудки фабрикъ и свистки локомотивовъ жалобно хоронятъ ночь...

Все это есть въ стилизованныхъ рисункахъ Добужинскаго. Онъ умѣетъ одухотворить не одну красоту старинныхъ построекъ, но всю прозу, всѣ обычности городской архитектуры. Онъ любитъ въ этихъ обычностяхъ внутреннюю, скрытую фантастику, которая иногда такъ красиво передается наивными лубочными „ландшафтами“ и дѣтскими рисунками. Несомнѣнно, что въ художественномъ воспріятіи ребенка есть элементъ безсознательнаго проникновенія въ „сущность вещей“. Сказочность обыденнаго дѣти чувствуютъ лучше, чѣмъ взрослые. Совершенно понятно, почему Добужинскій, особенно въ сво-

ихъ послѣднихъ работахъ, откровенно приближается къ стилю народнаго лубка и дѣтскаго наброска. И это заимствованіе (разумѣется — чисто виѣшнее и очень обдуманное), въ соединеніи съ острой, глубоко-личной творческой сознательностью, даетъ дѣйствительно новую и плѣнительную сказочность.

Я не забуду впечатлѣнія, какое произвела на меня его маленькая пастель—,Окошко Парикмахера‘ (выставка ,Міръ Искусства‘ 1906 г.). Этотъ уголокъ вечерняго города—ярко освѣщенное окно, въ которомъ безмысленно улыбаются восковые куклы, — поразилъ меня почти дѣтской причудливостью, но какой не дѣтской, почти зловѣщей экспрессіей! На той же выставкѣ было другое ,окно‘ Добужинскаго (,Человѣкъ въ очкахъ‘); въ окнѣ—видны просто стѣны и крыши домовъ, освѣщенные тусклымъ петербургскимъ днемъ, но въ нихъ—городъ, весь городъ, сводъ небесъ зелено-блѣдный, скука, холодъ...

Добужинскій выставляетъ всего пять лѣтъ; о его техническомъ умѣни говорить пока трудно. По качеству рисунка, конечно, его нельзя сравнивать ни съ Сомовымъ, ни съ Лансере. Какъ живописецъ онъ еще совсѣмъ не опредѣлился. Но онъ безусловно обладаетъ своеобразной красочностью, хотя графическіе навыки—необходимость видѣть природу преображенной, синтезированной по прихоти настроенія—мѣшаютъ его исканіямъ живого цвѣта. За то въ декоративномъ цвѣтѣ, въ гармоніяхъ условныхъ тоновъ, онъ показалъ себя совсѣмъ незауряднымъ колористомъ.

Я имѣю въ виду эскизы для театральныхъ декорацій—напр., для ,Лицедейства о Робертѣ и Маріонѣ‘ (прошлогодняя постановка комедіи XIII вѣка въ ,Историческомъ театрѣ‘). Красивая игрушечная пестрота этой постановки, удивительно связанная съ ,лубочностью‘ всего декоративнаго замысла, давала



красочный аккордъ, необыкновенно выдержанный и сильный. Я думаю, что Добужинскій можетъ смѣло взяться за кисти, и если его живопись будетъ все таки живописью города и волшебнo-лубочныхъ разсказовъ, то это только придастъ его картинамъ ,свою“, особенную прелесть.

Современные художники до сихъ поръ плохо видѣли красоту города, безконечное разнообразіе городскихъ красокъ и свѣтовъ. Какая тема для живописца—петербургскія бѣлыя ночи, старые медвежьи углы нашей провинціи, гигантскіе центры Европы и Америки! Сколько загадочнаго колорита въ кажущемся безвкусиі современныхъ улицъ съ большими окнами магазиновъ, съ безчисленными вывѣсками и афишами, съ черной безформенной толпой, съ чернымъ унылымъ дымомъ фабрикъ! Художники любятъ смотрѣть назадъ. Плохо любятъ себя, свое, окружающую насъ, новую жизнь. Но жизнь ждетъ ихъ любви. Она уродлива лишь оттого, что этой любви мало, а не наоборотъ. Вѣдь красота дѣйствительности — искусство. Красоту создаетъ только Богъ или—художникъ. Все что мы легкомысленно называемъ ,современнымъ уродствомъ“, мы, ,ретроспективные мечтатели“, — все это художникъ можетъ и долженъ претворить въ красоту. Фабрика — некрасива, но ,фабрики“ Менее восхитительны. Американскіе дома-башни вызываютъ отвращеніе, но когда нибудь явится большой мастеръ и сдѣлаетъ ихъ прекрасными. И любясь его картинами-сказками, наши внуки скажутъ: какъ было красиво тогда...

Еще нѣсколько словъ—о Бакстѣ. Стилисты ,Міръ Искусства“ Бакстъ слишкомъ близки ему по общему настроенію ,ретроспективности“, чтобы можно было здѣсь умолчать о немъ.

Но Бакста нельзя охарактеризовать однимъ какимъ либо настроеніемъ: онъ слишкомъ разносторонній и ,неуловимый“

художникъ. То—авторъ строгихъ натуралистическихъ, немного сухо написанныхъ портретовъ, то—остроумный виньетистъ съ тонкими заимствованиями у Обри Бирдслея, то—превосходный декораторъ въ стилѣ гроссо. Мы знаемъ его прелестныя акварели-миніатюры, иллюстрирующія русскій бытъ въ началѣ XIX-го вѣка, нѣжной законченностью не уступающія Сомовскимъ рисункамъ; мы знаемъ его модернистическіе плакаты, въ которыхъ можетъ быть слишкомъ замѣтно вліяніе Парижа; мы знаемъ его заставки и обложки для „Мірѣ Искусства“ и другихъ художественныхъ изданій—всегда виртуозныя, отточенныя съ исключительнымъ вкусомъ; мы знаемъ также менѣе удачныя пейзажи...

Художникъ гибкій и впечатлительный—Бакстъ иногда грѣшитъ излишней „приспособляемостью“ къ моднымъ теченіямъ и новаторскимъ „последнимъ словамъ“. Но, приспособляясь, онъ остается личностью, неподдѣльной художнической натурой съ измѣчивымъ и тѣмъ не менѣе яркимъ, своимъ дарованіемъ. Парадоксалистъ въ духѣ Бирдслея, любящій пряности и узорныя осложненія рисунка,—онъ умѣетъ оставаться правдивымъ до конца, влюбляясь въ „простую природу“ съ тою же серьезностью, какъ и въ изломы графическихъ силуэтовъ. Знатокъ старыхъ стилей и живописной „скурильности“ минувшаго—онъ стилистъ болѣе современный, въ узкомъ значеніи слова, чѣмъ Сомовъ или Лансере, отзывчивый ко всѣмъ исканіямъ новаго европейскаго творчества. Въ этихъ исканіяхъ, рядомъ съ красочными задачами выдвинулись на первую очередь вопросы новой формы,—изысканной, прекрасной линіи. Искусство „прекрасной линіи“—лозунгъ, въ которомъ мерещится возможность какого то невѣдомаго возрожденія нео-классицизма—этотъ лозунгъ чувствуется во всемъ, что создавалъ Бакстъ за послѣдніе годы. Въ его композиціяхъ мы часто видимъ греческіе мотивы. Его манитъ легкая упругая и чувственная свѣтозарность эллинскаго фрон-

тона—ритмъ вѣчныхъ мраморовъ, спокойная улыбка Аполлона. Болѣе другихъ мечтателей о прошломъ онъ мечтаетъ о будущемъ, угадывая въ немъ то, что освободитъ живопись отъ раздробленности нашего времени и отъ разобщенности красоты и жизни,—увѣренное обладаніе художественной формой, принципомъ гармоніи и прочности искусства. Въ своемъ творчествѣ Бакстъ—меньше всего идеологъ. Онъ любитъ и углубляетъ свое ремесло. Карандашъ, перо, краски—для него поводъ, чтобы хорошо ,сдѣлать‘, точно закрѣпить тотъ или другой пластическій замыселъ. Глубокой, внутренней подосновы, психологической сложности—ни въ его рисункахъ, ни въ живописи—нѣтъ. Даже—когда онъ хочетъ, чтобы было. Но именно этотъ ,недостатокъ‘, можетъ быть, главная прелесть Бакста. Онъ не даетъ раздумій, только—радость. Не тревожитъ, а увлекаетъ. Его ретроспективные композиціи, по темамъ напоминающія и Бенуа, и Сомова, по характеру—совсѣмъ другія; въ нихъ чувствуется бодрость, насмѣшливая улыбка, но не скрытая скорбь. И эротика Бакста тоже не имѣетъ ничего общаго съ Сомовскимъ ,загробнымъ садизмомъ‘. Онъ не воскрешаетъ мертвыхъ, а просто рисуетъ ихъ, очень мѣтко и красиво, и потому не вѣдетъ отъ нихъ ,гримасой смерти‘... Впрочемъ, Бакстъ—иллюстраторъ былого—менѣе характеренъ, чѣмъ Бакстъ—стилистъ современности. Но и тутъ его парадоксальность чужда тѣмъ злоувѣщимъ недосказанностямъ и преувеличеніямъ, какими насъ мучаютъ нынѣшніе графики. Даже подражая Бирдслею, онъ остается ,эллиномъ въ душѣ‘. И я убѣжденъ, что все дальнѣйшее развитіе Бакста именно—въ эллинизмѣ, а не въ бирдслеевскихъ настроеніяхъ. Въ немъ достаточно нерусской душевной ясности и ,хорошаго вкуса‘, чтобы больше ни къ чему не ,приспособляться‘, а идти своей дорогой—къ богамъ Греціи... И многіе пойдутъ за нимъ.

Веласкесъ  
и реалисты

**Х**арактерно для современной живописи одно явленіе... Назвать его? Хотѣлось бы найти слово. Но слова такъ обычны, когда надо сказать необычное понятіе. Что дѣлать—я впередъ согласенъ приять заслуженный укоръ въ злоупотребленіи метафизическимъ терминомъ: это явленіе—„дематеріализація“ природы.

Современныхъ художниковъ разочаровала покорность прежнихъ, не знавшихъ о призрачности міра. Недавніе реалисты и великіе предки ихъ, со времени Возрожденія, считали, что дѣль живописи—,повторять“ природу. Они переносили природу на холстъ со всѣми элементами ея видимой вещественности. Изображая деревья, помнили о строеніи листьевъ и древесной коры. Когда писали портретъ, не смѣли забыть, что передъ ними, за волшебствомъ живописнаго видѣнія,—настоящая человѣческая кожа, нѣжная эпидерма, пронизанная сѣтью сосудовъ, и за цвѣтной гаммой одеждъ—настоящія ткани изъ шелка, льна и бархата. Они предоставляли самому зрителю видѣть въ изображеніи нужное для радости глаза. Даже создавая вполне субъективныя гармоніи тоновъ и очертаній, они никогда не переставали думать о веществѣ, не хотѣли отдѣлится отъ него красоту видѣнія. Картина казалась имъ зеркаломъ и тогда, когда отражалась въ ней не природа, а ея идеализація, не реальный міръ, а фантастическая греза. Между ними были превосходные и плохіе мастера, глубокіе ясновидцы и посредственные имитаторы, но всѣ одинаково вѣрили, что живопись должна передавать на плоскости всю природу, т. е. иллюзію ея непостижимой сложности. Такъ вѣ-



рляъ Веласкезъ, непревзойденный правдивецъ; такъ вѣрить теперь какой-нибудь Бонна или... Богдановъ-Бѣльскій (да простится мнѣ дерзость сопоставленій!)

Въ конныхъ портретахъ Веласкеза видно, что лошади написаны съ чучелъ, и вы знаете, что это происходитъ по той же причинѣ, почему лица его моделей—живыя до ужаса... Веласкезъ передавалъ на холстѣ всю ,натуру‘, все, что можетъ быть осознано съ помощью зрѣнія... Покорность генія обезоруживаетъ. Реальную ,натуру‘ Веласкезъ одухотворялъ своимъ титаническимъ геніемъ. Но развѣ покорность... нашихъ передвижниковъ, покорность передъ природой, ,какъ она есть‘, не родственнаго происхожденія? Конечно, кромѣ этой покорности, у передвижниковъ ничего нѣтъ. Это другой вопросъ. Стремленіе остается тѣмъ же. Мало того. Въ этомъ стремленіи несомнѣнно есть правда: иначе не было бы Веласкеза. Однако, не меньшая правда—другое, обратное стремленіе...

Къ непокорной правдѣ, къ правдѣ изображенія, передающаго только красоту, магизмъ линій, красокъ, свѣтотѣни, только красоту, освобожденную отъ тѣннаго праха, отъ всей этой вещественности (въ которую мы больше не вѣримъ),—къ правдѣ субъективной ,дематеріализаціи‘ природы—пришли современные художники. И ихъ стало неудержимо манить къ забытымъ примитивамъ.

Примитивы

Я говорю о раннихъ, о самыхъ далекихъ отъ нашего опыта, о тихихъ созерцателяхъ, которые выявляли неумѣлою кистью радугу міра, преломленную творческой грезой. Они не владѣли еще приѣмами натурализма; не знали грани между явнымъ и призрачнымъ. Поэтому они могли творить свободно, хотя внѣшніе были гораздо болѣе связаны, чѣмъ мы: традиціей, церковными канонами, соціальнымъ рабствомъ. Поэтому самое неумѣніе ихъ ,повторять‘ осознанную, вещественную природу чаруетъ насъ, какъ красота, и кажется тончайшимъ умѣніемъ.

Въ дѣтскости есть восторгъ свободы и безсознательная непокорность, которые дороже всѣхъ достижений зрѣлаго возраста...

Но сознательное возвращеніе къ бывшему—всегда болѣе или менѣе обманно. Трудно, вкусивъ отъ древа познанія, превзойти опасное вѣдѣніе. На пути неминуема другая опасность—подражаніе. Современная живопись, въ своемъ стремленіи освободиться отъ слишкомъ большого опыта, отъ соблазновъ слишкомъ зрѣлаго знанія, создала много восхитительнаго на этомъ пути. Всѣ школы нашего стилизма выросли, какъ странно-яркіе цвѣты, на кладбищѣ былого дѣтства. Но развѣ не слишкомъ вѣтъ отъ нихъ возлюбленнымъ кладбищемъ? „Дематеріализація“ природы (цѣнный результатъ остраго, утонченнаго отношенія къ искусству) выразилась въ этихъ школахъ всетаки не какъ новая задача, а какъ воспоминаніе о тѣхъ временахъ, когда условности стиля создавались всей жизнью эпохи, не изобрѣтательность одинокихъ.

#### СТИЛИЗМЪ

Современный стилизмъ упоеніе непокорностью линіи и краски, обманывающей чувство дѣйствительности, впиталъ въ себя много новыхъ элементовъ. По преимуществу—графическихъ. Вѣдь именно въ наше время графическое постиженіе міра изошрилось, какъ никогда. Мы взяли лучшее у всѣхъ вѣковъ и народовъ, чтобы выразить, черными чертами на бѣломъ, наше новое „я“, влюбленное въ призрачность превзойденной природы. Но стилизмъ нашъ въ живописи удивительно ретроспективенъ. Онъ расцвѣлъ быстро и уже кажется старикомъ съ ужимками ребенка. Онъ былъ несомѣнно нуженъ, какъ освобожденіе отъ пошлости торжествовавшего „сегодня“, отъ реализма, выродившагося въ фотографичность. Но въ немъ слишкомъ явно далекое „вчера“. Какъ искусство, какъ языкъ формъ, онъ не слился съ потокомъ времени и, въ большинствѣ случаевъ, остается дилетантствомъ.

Сергѣй Маковскій

Это особенно ясно теперь, когда выдвинулись новыя задачи — новой влюбленности въ красоту міра, новаго современнаго примитивизма. Впрочемъ, эти задачи мерещатся давно, со времени первыхъ импрессионистовъ. (Развѣ ихъ нѣтъ у Веласкеза? И это понятно: дойдя до вершины, нельзя не мечтать о даляхъ).

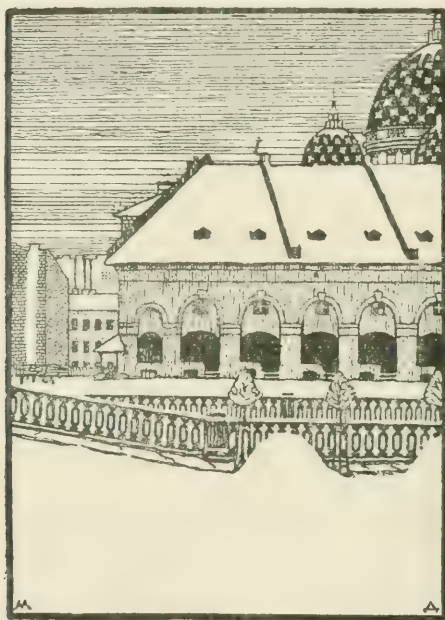
Импрессионисты, первые, захотѣли ‚дематериализировать‘ природу не съ помощью одухотворенія и стильной условности, а непосредственностью чувства, — не разумомъ, а глазами. Мимолетное впечатлѣніе они противоположили рабству дѣющагося знанія, мгновеніе — чувству реальности. На ихъ холстахъ природа стала мгновеннымъ впечатлѣніемъ; отъ нея отлетѣла осознанная вещественность; матеріальныя формы растаяли въ цвѣтѣ; художественное видѣніе замѣнило покорность зеркала. Но это было не все. Возникшій на нашихъ глазахъ неимпрессионизмъ превращаетъ самое впечатлѣніе въ дѣющееся знаніе и въ немъ открываетъ элементы вѣчнаго — симфоніи цвѣта, красоту, отвлеченную отъ вещества, изумляющую правду ‚дематериализованной‘ природы. Неимпрессионистъ не ‚повторяетъ‘ природы не отъ того, что не хочетъ знать ея реальности, но оттого, что видитъ въ ней одно для него важное. И его видѣніе часто кажется фантастическимъ, потому что постигаемая красота всегда фантастична. Обыденна только непостижимая сложность природы.

Стилизмъ въ свою очередь повліялъ на неимпрессионистовъ. Оба теченія отчасти сливаются въ творчествѣ Мориса Дени... Но сейчасъ мнѣ хочется отмѣтить не взаимныя вліянія двухъ теченій, а ихъ борьбу. Можетъ быть она всего интереснѣе теперь въ Россіи, на нашихъ культурныхъ выставкахъ.

Еще такъ недавно стилизмъ казался послѣднимъ словомъ русской живописи. Но вотъ прошло нѣсколько лѣтъ, послѣ первыхъ выставокъ ‚Міръ Искусства‘, и недавніе новаторы

уже кажутся совѣтъ не ,дерзкими‘ и новые дерзости ,мол-  
дых‘ сбиваютъ съ толку непосвященныхъ.

Такъ думается невольно на выставкахъ ,Союза‘, ,Вѣнка‘ ,Голу-  
бой Розы‘, передъ холстами мало извѣстныхъ, какъ то страстно  
заявляющихъ о себѣ дебютантовъ. Большинство картинъ не  
удовлетворяетъ, но въ нихъ чувствуется ,завтра‘ — солнечное, смѣ-  
лое, свободное, упоенное свѣжестью утра...





**И**скусство долго называли храмомъ. Теперь говоримъ о часовняхъ искусства. Каждая новая группа художниковъ новая часовня — для немногихъ.

Московский  
примитивизмъ

Ихъ тоже немного — около двадцати художниковъ. Почти всѣ очень юны. У большинства индивидуальность еще не опредѣлилась. Выставки 'Голубой Розы' прежде всего заинтересовываютъ какъ выраженіе коллективнаго исканія.

Они — влюбленные въ музыку цвѣта и линіи. Они возвѣстители того примитивизма, къ которому пришла современная живопись, ища возрожденія у самыхъ родниковъ — въ творчествѣ непосредственномъ, необезсиленномъ тяжестью историческаго опыта.

И думается въ сотый разъ: бываютъ эпохи, когда искусство 'возвращается', чтобы вернуть себѣ силы дѣтства для долгой жизни; но до нашихъ дней оно 'возвращалось' бессознательно, невольно, подъ вліяніемъ вѣшнихъ событій, или же — бывало только 'архаизирующимъ'; современный сознательный примитивизмъ, понятый какъ основная задача, — послѣднее усиліе художническаго освобожденія... Конечно, можно не вѣрить этому усилію. Говорятъ: на родинѣ Гогэна и Сезанна разочарованіе уже началось. Послѣ недавнихъ успѣховъ Понтаненской школы сами художники какъ будто усомнились: правда ли? Но что же изъ этого? — что во Франціи настаетъ время для новой часовни? Только.

Московская часовня тоже — новая, несмотря на близость юныхъ гіерофантовъ 'Голубой Розы' къ западнымъ учителямъ импрессионизма.

Французскій неимпрессионизмъ, по своимъ намѣреніямъ, въ значительной степени—внѣшній, физическій. Его выразители красочники по преимуществу. Цвѣтъ, какъ самоцѣль, ихъ credo. Съ тѣхъ поръ какъ вспыхнули на холстахъ Гогэна бѣлые полдни, сапфирныя тѣни и знойные малахиты тропическихъ побережій, съ тѣхъ поръ, какъ загорѣлись оранжевыя и лиловыя гаммы въ Сезановскихъ *natures mortes*, — ,молodayа‘ французская живопись стремилась все болѣе и болѣе къ волшебству откровенно-красочныхъ видѣній. Передъ нами цѣлая плеяда убѣжденныхъ виртуозовъ палитры. Солнечный пуантилизмъ Анри Мартэна и фантастическая радужность Бенара давно превзойдены. Холсты-панно Вюльера чаруютъ, какъ луга, вышитые яркими полевыми цвѣтами. Нѣжно-тканые бархаты Герэна—экзотическіе цвѣтники въ свѣтахъ вечера. Боннаръ не боится еще болѣе странныхъ, порою рѣзкихъ, эффектовъ, и ему не уступаетъ молодежь салона ,независимыхъ‘. Наконецъ ,дикіе‘ пейзажисты—Маттисъ, Синьякъ, Кроссъ, Рюисбергъ—не только искатели ,красочныхъ приключеній‘, но совсѣмъ безстрашные солнцепоклонники, разлагающіе природу на мозаику ослѣпительныхъ ,сырыхъ‘ красокъ, потерявшихъ послѣднюю связь съ изображаемою вещественностью міра.

Одинъ Морисъ Дени сливаетъ импрессионизмъ съ лирической грезой, декоративное волшебство и музыку настроенія. Въ его свѣтлыхъ коврахъ—съ молитвенно-тихими фигурами женщинъ, юншей, дѣтей и старцевъ, живущихъ медленной жизнью призраковъ,—утонченность колориста граничитъ съ ясновидѣніемъ поэта. Въ самомъ цвѣтѣ, въ самой краскѣ онъ любитъ красоту не только декоративную, но красоту символическую, выявляющую міры угадываній и предчувствій. Отсюда — близость Дени къ Борисову-Мусатову. А въ этой близости—родство художниковъ ,Голубой Розы‘ съ французскими симфонистами цвѣта.

У нихъ—то же стремленіе къ примитивизму, та же влюбленность въ чары красокъ и линій (то, что еще Уайльдъ называлъ „the scheme and symphony of the colour, the satisfying beauty of the design“). Но у нихъ—еще что то, болѣе интимное, глубокое, душевное, русское, хотя и заимствованное у Материнка. Почти у всѣхъ. И ярковытѣные — изумрудные, алые, синіе, золотые — водопады Н. Миліоти, и задумчивыя легенды П. Кузнецова, и сказочныя прозрачности С. Судейкина, и эскизы для театра Н. Сапунова, и весенніе туманы Н. Крымова — можетъ быть, даже интереснѣе съ точки зрѣнія интимной поэзіи, чѣмъ со стороны чисто живописной. Во всякомъ случаѣ, ихъ воздѣйствіе не виѣшнее, физическое, а психологическое; въ красочныхъ аккордахъ почти всегда — сложныя, острыя признанія. Разсказъ отсутствуетъ, отвергнута опредѣленность образовъ, — но это вопросъ формы, приѣма: творческое намѣреніе остается идейно-символическимъ. И когда тотъ же художникъ отъ живописи переходитъ къ графикѣ, этотъ внутренній, психологическій трепетъ обнаруживается иногда съ поразительной силой.

Русскія  
признанія

Кто видѣлъ небольшой рисунокъ П. Кузнецова „Рожденіе дьявола“, пойметъ меня. Это бредное признаніе волнуется болѣзненной углубленностью въ мистику „грѣха“, въ самыя нѣдра сладострастнаго ужаса. Безформенный хаосъ сгущается расплывчатыми кругами; дѣтскіе трупы-зародыши возникаютъ изъ оплодотвореннаго мрака—соблазняющіе оборотни плоти; въ тайнѣ рожденій—улыбка дьявола.

П. Кузнецовъ.

Къ сожалѣнію работы остальныхъ графиковъ „Голубой Розы“ не производятъ столь же глубокаго впечатлѣнія. А. Араповъ, Дриттенрейсъ, М. Сарьянъ („Сказки и сны“) — еще слишкомъ неустановившіеся фантасты; трудно предвидѣть, что они дадутъ. Н. Феофилактовъ, не смотря на свое дарованіе, рисуетъ до-

вольно вяло, но умѣетъ достигать глубокихъ эффектовъ чередованіемъ бѣлыхъ и черныхъ пятенъ.

Обращаясь отъ рисунка П. Кузнецова къ его декоративнымъ панно, мы слышимъ опять страстную исповѣдь интимнаго поэта, рассказывающаго отѣнками радужно-мерцающихъ тумановъ — легенду неутоленной грусти и неутолимой мечты. Цикль этихъ холстовъ на выставкѣ 1907 г. — ‚Бѣлый фонтанъ‘, ‚Увядающее солнце‘, ‚Рожденіе‘, ‚Утро‘, ‚Цвѣтъ акаціи‘, ‚Озаренная‘, ‚Любовь‘ и т. д. — выходитъ изъ области декоративнаго искусства, представляя изъ себя красивый опытъ красочнаго мистичества. Когда я смотрѣлъ, мнѣ такъ ясно казалось: вотъ — жизнь души, женской, любимой души, во всѣхъ преobraженіяхъ ея на пути къ смерти, во всѣхъ озаренностяхъ нѣги и скорби. Жизнь юной, весенней души, понявшей слишкомъ рано, что рожа земли не для ея легкихъ шаговъ. Она вспыхиваетъ, какъ нѣжное пламя, въ золотѣ утра; она грезитъ у бѣлыхъ фонтановъ, въ садахъ, обвѣянныхъ блѣднымъ инеемъ акацій, и увядаетъ вмѣстѣ съ солнцемъ; и люди уносятъ ее въ лазурный склепъ, и плачутъ... Да простить меня П. Кузнецовъ за навязываніе ему, можетъ быть, не его мыслей. Это удѣлъ всѣхъ поэтовъ, а я положительно не знаю художника — болѣе поэта. Разумѣется, онъ слишкомъ молодъ, чтобы быть вполне самостоятельнымъ, какъ живописецъ; но его поэзіи нѣтъ ни у Мусатова, ни у Дени...

Н. Миліоти

Н. Миліоти — менѣе непосредственный, менѣе таинственный, за то несомнѣнно болѣе зрѣлый, болѣе опытный мастеръ; увѣренно владѣющій формой, рисункомъ красочной музыки. Его лиловые, розовые, знойно-синіи вихри, опаловые и смарагдовые дожди, изумрудныя розсыпи — не случайно красивыя пятна, но обдуманнѣй, строго вывѣщенный узоръ. Они пла-



стичны; въ этомъ ихъ особенная прелесть. И въ нихъ тоже — лиризмъ нѣжной символики: пѣвучій ритмъ Верленовскихъ признаній и ‚райскія кушѣ‘ Бодлэра. Наиболѣе удачныя работы: портретъ Г-жи Гаушъ (соб. И. С. Остроухова), пастораля на послѣдней выставкѣ ‚Миръ Искусства‘ (1905), зелено-струйная волна ‚Шумъ моря‘ (1907) и ‚Садъ‘, на выставкѣ ‚Вѣнокъ‘ 1908 г.

Изъ волшебнаго грота Н. Миліоти выходишь отуманенный, оглушенный звенящими переливами красокъ... Блѣдые полусумраки Судейкина даютъ отдыхъ. Это намеки, дрожащія силуэты, голубые расплывы, въ которыхъ мерещатся образы-призраки, готовые исчезнуть отъ перваго громкаго возгласа. Въ этой новой манерѣ Судейкина чувствуется хорошее вліяніе Кузнецова. Остается найти свой собственный путь въ полусумракахъ красоты.

Судейкинъ,  
Уткинъ

Этотъ путь еще не найденъ и Уткинымъ, хотя у него нельзя отнять оригинальныхъ мыслей, своего ощущенія природы и своей нѣжности. Его холсты — общающіе миражи предчувствій и воспоминаній. Но художникъ еще далекъ отъ убѣждающаго искусства; ему надо учиться и, главное, не усложнять чрезмерно свои темы.

Вообще, усложненіе символической темы чаще становится недостаткомъ, чѣмъ достоинствомъ картины. Особенно при упрощенности техники эта побѣда духа надъ плотью — опасное нарушеніе равновѣсія. Живопись не можетъ сдѣлаться безтѣлесной, какъ бы не ‚дематеріализовалось‘ изображеніе природы. Въ живописи должна быть плоть, болѣе того — скелетъ; иначе ей грозитъ возможность расплыться, исчезнуть въ фантастическихъ дымахъ.

Опасность  
символики

Вотъ почему я не думаю, что живописи суждено развиваться дальше въ направленіи той ‚дематеріализаціи‘, которою вло-

хновился современный примитивизмъ. Вернувшись добровольно къ элементарности, даже къ дѣтскости воспрятія, набравшись новыхъ силъ въ сознательномъ отказѣ отъ опредѣленности, отъ исчерпывающей полноты изображенія,—живопись опять будетъ эволюціонировать къ вершинамъ строгаго, закономѣрнаго искусства.

Я смотрю на современный крайній примитивизмъ, какъ на творческую туманность, безформенную, трепетно-нѣжную въ своей неясности,—туманность, изъ которой должны еще родиться крупныя, ясныя звѣзды. И рожденіе ихъ должно быть болѣзненно, какъ всякое рожденіе.

Панно и  
картины

Прежде всего произойдетъ дифференціація самихъ живописныхъ задачъ. Задачи чисто-декоративныя, т. е. живописи, неотдѣлимой отъ архитектурнаго цѣлаго, которое она призвана украсить,—отъединятся отъ задачъ станковой живописи (*peinture de chevalet*). Совершенно такъ, какъ бывало и прежде въ эпохи дифференціаціи искусства.

Декоративность нашего примитивизма, превращеніе живописи въ феерію красочныхъ панно, мерцающихъ волшебной радугой,—естественная реакція противъ прежняго безсилія художниковъ въ декоративномъ замыслѣ и technikѣ. Но въ этой живописи, столь декоративной по замыслу, именно потому, что дифференціація еще не произошла,—много элементовъ, чуждыхъ искусству декоративному,—элементовъ, изъ которыхъ должна развиваться новая 'станковая' живопись.

И это вполне понятно. Въдѣ декоративныя цѣли не могутъ исчерпать цѣлей живописи. Рядомъ съ тѣмъ, что красиво и нужно, какъ украшеніе, какъ часть архитектурнаго единства, есть живопись самодовлѣющая, создающая законченную картину, картину, выражающую личность автора свободно, неподражаемо, цѣльно. Къ такой живописи невольно тяготѣетъ и современный художникъ, хотя часто не умѣетъ

создать картины. И въ этомъ ему мѣшаютъ навыки декоратора.

Декоративное панно, въ большинствѣ случаевъ, нуждается въ содѣйствіи другихъ, выигрываетъ отъ сравненія. Знакомясь съ современными симфонистами цвѣта, мы учимся любить ихъ въ цѣломъ рядѣ холстовъ, дополняющихъ другъ друга. Мысленно мы представляемъ себѣ тѣ свѣтлые залы, которые они могли бы украсить. Поэтому каждый холстъ въ отдѣльности (какъ произведеніе самоцѣльное) не удовлетворяетъ, не замыкаетъ нашего любованія: мы чувствуемъ, что въ немъ—лишь намекъ, отколовшаяся часть живописнаго единства. И это, конечно, въ нашихъ глазахъ не недостатокъ, когда задача художника—декоративная. Наоборотъ—достоинство. Въ свѣтлыхъ залахъ, съ любовью украшенныхъ мастеромъ, все должно быть слитно, взаимно согласовано и зависимо; каждая деталь должна быть ,частью цѣлаго‘.

Но на самомъ дѣлѣ, часто ли мы можемъ мѣрить такой мѣркой современную живопись? Часто ли наши художники могутъ быть декораторами въ истинномъ значеніи слова? Въдѣ ,свѣтлые залы‘, о которыхъ я говорю, еще не существуютъ; живописцу приходится работать независимо отъ архитектора; въ большинствѣ случаевъ, онъ не въ состояніи видѣть въ своемъ холстѣ только панно. И вотъ невольно, безсознательно онъ влагаетъ въ декоративную живопись элементы, не принадлежащіе ей,—поэзію слишкомъ интимнаго и субъективнаго созерцанія для цѣлей архитектурнаго украшенія. Въ результатѣ—онъ полудекораторъ-полунинимистъ. Другими словами, декоративность перестаетъ быть задачей, а дѣлается приѣмомъ, невѣрнымъ приѣмомъ станковой живописи.

Отсюда—не только двойственность нашего впечатлѣнія; отсюда и несовершенство техники, и ,случайности‘ формы. Я понимаю эти ,случайности‘ въ прямой связи съ тѣмъ, что сейчасъ сказано. Формы декоративной живописи вырабатываются

въ зависимости отъ архитектурнаго стиля, для котораго она создается. Пока этотъ стиль все еще *in statu nascendi*, пока архитекторы только нащупываютъ формы новаго зодчества, пока строительство эстетической культуры не приведено къ единству, пока художники не знаютъ, для какого зданія они трудятся, пока прекрасные дворцы будущаго въ облакахъ, — декоративная мечта не можетъ найти строгихъ береговъ художественной формы. Работая теоретически, отвлеченно, не сливая творчества съ требованіями ремесла, современные художники создаютъ направленіе ложно-декоративное, отъ котораго рано или поздно придется отказаться.

Повторяю: прежде всего неизбѣжна дифференціація. Тогда опредѣлятся формы и декоративной, и станковой живописи. Формы и техника. И тогда живопись не будетъ въ рабствѣ у техническихъ приемовъ.

Развѣ исканіе новой техники во что бы то ни стало (вмѣсто преемственной выработки лучшей техники) не губитъ картины, — картины, какъ завершенное, вдохновенное цѣлое!

Въ наши дни живопись все болѣе и болѣе уходитъ въ декоративную эскизность. Матеріалъ и способы пользоваться имъ отвлекаютъ вниманіе художника отъ внутренней цѣльности композиціи, изъ которой рождается новый, одинокій, таинственный міръ, называемый — картина.

Когда мы любуемся великими произведеніями старыхъ мастеровъ, мы не помнимъ о самомъ веществѣ красокъ, зачарованные тѣмъ, что воплощено въ этихъ краскахъ, свѣтахъ и тѣняхъ. У нынѣшнихъ новаторовъ, ‚дематеріализующихъ‘ природу, краски, наоборотъ, необыкновенно матеріальны, иногда онѣ накладываются мазками въ палецъ толщины; холстъ превращается въ палитру...



**Е**динодушныя нападки на выставку ,Вѣнокъ“, устроенную въ прошломъ году петербургскими художниками ,крайне-лѣваго“ оттѣнка, можно было предугадать, конечно, напередъ. Большинство петербургскихъ участниковъ ,Вѣнка“ слишкомъ несозрѣлые искатели, чтобы вызывать сочувствіе даже со стороны ,посвященныхъ“.

Все же именно такая выставка была въ высшей степени своевременна. Она познакомила насъ съ настроеніями той ,передовой“ петербургской молодежи, которая не можетъ слиться ни съ одной изъ существующихъ выставокъ.

Дѣйствительно, детютанты ,Вѣнка“ еще очень ,зеленая“ молодежь, но именно поэтому она заслуживаетъ серьезнаго критическаго вниманія. Дѣйствительно, эта молодежь не желаетъ считаться ни съ какимъ авторитетомъ и съ самонадѣянной смѣлостью берется разрѣшать сложныя живописныя задачи, не имѣя къ тому ни достаточной подготовки, ни спасительнаго чувства мѣры. На то она и молодежь. Будемъ справедливы. Никто не дебютируетъ законченнымъ, опредѣлившимся мастеромъ. Будемъ осторожны, если мы взрослые. Опасное самоиѣніе, недостатокъ знанія и культуры — не всегда доказываютъ отсутствіе таланта.

Мнѣ хочется воспользоваться случаемъ, чтобы сказать нѣсколько словъ о художникахъ ,Вѣнка“, выступившихъ впервые на судъ публики.

Между произведеніями М. Шитова было два-три непріятно-темных холста, можетъ быть близкихъ и понятныхъ ,авторскому сердцу', но мало говорящихъ постороннимъ глазамъ. Зато М. Шитовъ далъ нѣсколько пейзажей, задуманныхъ глубоко, овѣянныхъ настоящимъ чувствомъ, тонко-интеллектуальнымъ созерцаніемъ природы. И даже эти темные холсты,—если смотрѣть на нихъ въ связи съ остальными, — были нужны для выраженія его совсѣмъ своеобразнаго пониманія красокъ и формы.

Н. Наумовъ выступилъ очень скромно съ шестью небольшими эскизами акварелью и масломъ, но сказалъ красиво и обдуманно то, что хотѣлъ. Изъ такихъ натуръ вырабатываются настоящіе художники.

Объ А. Каревѣ пока трудно сказать что либо определенное. Онъ еще весь ,въ мечтахъ и замыслахъ'. Выражено имъ немного и видимо на спѣхъ. Однако, задатки у него несомнѣнные: чувство цвѣта, интимное, ,свое' постиженіе природы (акварельные этюды).

Двѣ работы И. Плеханова обнаруживаютъ незаурядное колористическое дарованіе. Когда художникъ приступитъ къ систематической работѣ, онъ разскажетъ намъ—я убѣжденъ—много красивыхъ сказокъ.

Всѣхъ незначительнѣе были произведенія Чернышева, неумѣло подражающаго Б. Анисфельду, и акварели Шаврина, хотя нельзя утверждать, чтобы онъ кому нибудь подражалъ. Кубасовъ со своими рисунками, подписанными стишками,—простое недоразумѣніе.

У М. Яковлева—были удачны цвѣты, написанные ярко, солнечно, непосредственно. За эти цвѣты можно было простить ему очень плохую голубую картину, которой мѣсто скорѣе на выставкѣ ,Петербургскихъ художниковъ'. Впрочемъ, М. Яковлевъ не такъ уже далекъ отъ ,Петербургскихъ художниковъ', какъ это кажется. Въ немъ чувствуется, вмѣстѣ съ

виѣшней талантливостію, что-то поверхностное, дешевое: полное отсутствіе самокритики и вкуса. М. Яковлевъ, я боюсь,— не будущій мастеръ.

Вотъ, кажется, всѣ 'новые' Петербуржцы—на ,Вѣиѣ'. Б. Анисфельдъ, щеголявшій по обыкновенію красочными парадоксами, А. Гаушъ, выставившій превосходные, мастерски написанные пейзажи. А. Явленскій, идущій по стопамъ великаго Гогэна и Сезанна, и, наконецъ, москвичи ,Голубой Розы'— все это художники, достаточно опредѣлившіеся, чтобы не выступать болѣе на выставкахъ ,зеленой молодежи'.

Вообще, мнѣ думается, что такія выставки въ Россіи больше не нужны—надолго. Благодаря отсутствію у насъ культурной общественной критики, преждевременное выступленіе начинающаго художника подъ новымъ девизомъ часто окончательно портитъ его. Отверженный, осмѣянный—онъ чувствуетъ себя непризнаннымъ гениемъ, и тогда дѣйствительно начинаетъ писать плохо...



**В**ъ этихъ ,страницахъ' критики многое кажется недоговореннымъ. Составленные изъ отрывковъ — онѣ носятъ, конечно, отрывочный характеръ. Нѣкоторыхъ областей современной русской живописи мнѣ не пришлось коснуться вовсе; часто я ограничивался лишь попутными замѣчаніями. Три самыхъ крупныхъ въ Россіи мастера (за послѣднія десятилѣтія) — Сѣровъ, Врубель, Борисовъ-Мусатовъ — случайно не оказались во главѣ громкихъ и менѣе громкихъ именъ, которымъ посвящены эти страницы. Хотя, можетъ быть, именно съ нихъ слѣдовало начать: Сѣровъ — какъ тончайшій реалистъ нашего времени, Врубель — какъ родоначальникъ русской фантастики, Мусатовъ — какъ самый глубокій и тихій изъ ретроспективныхъ поэтовъ.

Сказанное о Рѣпинѣ, Суриковѣ, В. Васнецовѣ — конечно, лишь малая часть того, что слѣдовало бы о нихъ сказать. Многимъ даровитымъ художникамъ — Якунчиковой, Остроумовой, Гаусу, Н. Миліоти, Крымову, Санунову, Кардовскому, Анисфельду — удѣлено только нѣсколько словъ. Многіе не названы совсѣмъ: ни блестящіе декораторы — Головинъ, большой и разносторонній мастеръ, и Константинъ Коровинъ, ни Кустодіевъ, совершенствующійся послѣднее время въ портретной живописи, ни талантливые пейзажисты ,Союза' — Игорь Грабаръ, неутомимый искатель технической новизны, Юонъ, и близкіе къ новой Академіи — Богаевскій, Латри, Пурвигъ, Рыловъ, — ни ,бывшіе передвижники' съ несомнѣннымъ проникновеніемъ въ настроенія русской природы, — В. Жуковский,



Петровичевъ, — ни Малявинъ, упорный и яркій талантъ, къ сожалѣнію загипнотизованный аlostью кумача, — ни вдумчивые художники *interieur'овъ* — Срединъ, Н. Ф. Петровъ, Пастернакъ. Этотъ списокъ необходимо еще дополнить именами Яремича, Шервашидзе, Зедделера, Чемберса, Шемякина, извѣстныхъ по выставкамъ ‚Союза‘ и ‚Новаго Общества‘, — Калмакова, Сабашниковой, и молодыхъ интересныхъ москвичей — Якулова, В. Миліоти, Ларіонова, В. Кузнецова, Егорова, Дурнова, Нивинскаго. — Не слѣдуетъ также забывать многообѣщающихъ художниковъ, создавшихъ себѣ имя за границей, — Тархова, Лукшъ-Маковскую, Евсѣева, Кандинскаго, Вереvкину, Петрова-Водкина, Кончаловскаго... Но это — матеріалъ для новой книги, для слѣдующихъ ‚Страницъ художественной критики‘.





# О Г Л А В Л Е Н І Е

Отъ автора . . . . .	5
Длинное введеніе: художники, выставки и публика . . .	7
<p>„Современность“ искусства, 7. — Какъ выставки посѣщаются, 8. — „Старые“ и „новые“ художники, 9. — Передвижныя, 13. — Выставки Пассажа, 14. — Академическія, 15. — Союзъ, 20. — Новое Общество, 21. — Выводъ, 22. — Культурная среда, 23.</p>	
Національный вопросъ . . . . .	26
<p>Россія и Европа, 26. — Культурные корни, 27. — Неуваженіе къ прошлому, 30. — Псевдо-русскій „ренесансъ“, 32. — Плохой націонализмъ, 35. — Самобытность нашего искусства, 36.</p>	
Народная сказка и живопись . . . . .	40
В. Васнецовъ . . . . .	44
<p>„Переоцѣнка“ Васнецова, 44. — Его декоративное чутье, 48. — Архитектурные проекты, 50.</p>	
Суриковъ . . . . .	51
<p>„Стенька Разинъ“, 51. — Мистика Сурикова, 52. — Демоническое начало, 52.</p>	

Натурализмъ Рѣпина . . . . .	55
Полѣнова . . . . .	60
Малютинъ . . . . .	63
Билибинъ . . . . .	65
Афанасьевъ . . . . .	69
Рябушкинъ . . . . .	70
,Рано угасшій талантъ', 70.—Западобоязнь Рябушкина, 72.— ,Русскія женщины XVІ в.', 73.—Правда исторіи, 75.—Интимный реализмъ, 76.—,Чаепитіе', 78.	
Нестеровъ . . . . .	80
Христіанская идеологія, 82.—Иконопись теперь и прежде, 84.— Путь къ примитивизму, 87.—Церкви Щусева, 91.	
Рерихъ . . . . .	93
Два пути творчества, 93.—Безликій человѣкъ, 93.—Замыслы, 94.— Красота камней и дѣтство, 95.—Сѣверный сумракъ, 97.—,Сокро- вище ангеловъ', 98.—Демонизмъ Врубеля, 99.—Древно-русскіе памятники, 100.—Націонализмъ Рериха, 102.—Святѣи стар- рицы, 105.—Печерскій монастырь, 106.—Пзмѣнчивость Рериха, 108.— Раннія работы, 109.—Начало новой манеры, 110.—1903— 1906 годы, 111.—Послѣднія произведенія, 112.	



**Ретроспективные мечтатели . . . . . 115**

А. Бенуа, 117. — Настроение Версаля, 118. — Мертвые и живые, 119. — Рисунок и краски Бенуа, 120. — Купальня маркизы, 121. — Сомовъ: поэзія женщины, 122. — ‚Колдовство‘, 122. — Пасторали Сомова, 124. — Его пейзажъ, 124. — Техника Сомова, 126. — Виньетки, 126. — Картины, 127. — Графика и живопись, 128. — ‚Дама въ голубомъ‘, 131. — Е. Лансере, 131. — ‚Старый Петербургъ‘, 134. — Добужинскій, 135. — Бакстъ, 139.

**‚Дематеріализація‘ природы . . . . . 142**

Веласкесъ и реалисты, 142. — Примитивы, 143. — Стилизмъ, 144. — Импрессионизмъ, 145.

**Голубая роза . . . . . 147**

Московскій примитивизмъ, 147. — Французы, 148. — Русскія признанія, 149. — П. Кузнецовъ, 149. — Н. Миліоти, 150. — Судейкинъ, Уткинъ, 151. — Опасность символики, 151. — Панно и картины, 152.

**‚Вѣнокъ‘ . . . . . 155**

**Послѣсловіе . . . . . 158**

**К о н ц о в к и :**

Изъ итальянской книги XVII в., стр. 39 и 68; В. Чемберса — стр. 64; И. Билибина — стр. 54 и 164; И. Рериха — стр. 114 и 159; М. Добужинскаго — стр. 146 и 157.

163



ОТПЕЧАТАНО ВЪ ТИПОГРАФИИ «СИРИУСЪ», СОЛЯНОЙ, 7.

#### ТОГО ЖЕ АВТОРА:

*Собрание стиховъ. Книга первая, изданіе „Содружества“—1 р. 50 к.*

*Страницы художественной критики. Книга первая. Мысли и впечатлѣнія о художественномъ творчествѣ современнаго Запада. Съ портретами художниковъ hors texte (пять фототипій и одна автотипія). Изд. „Содружества“—3 р. (распродана).*

*Талашкино. Художественныя издѣлія мастерскихъ кн. М. Кн. Тенишевой. Съ введеніемъ Н. Рериха. Иллюстр. изданіе in—4; 180 снимковъ (автотипій и въ краскахъ)—3 р.*

#### ПЕЧАТАЕТСЯ:

*Современная скульптура. Сорокъ воспроизведеній упомянутой въ форматъ большаго in—4 съ пояснительнымъ текстомъ.*

*Въ восьми выпускахъ—по 2 р. Изд. товарищества „Міръ“.*  
*Голденъ. Иллюстр. монографія, изд. „Шиповникъ“.*

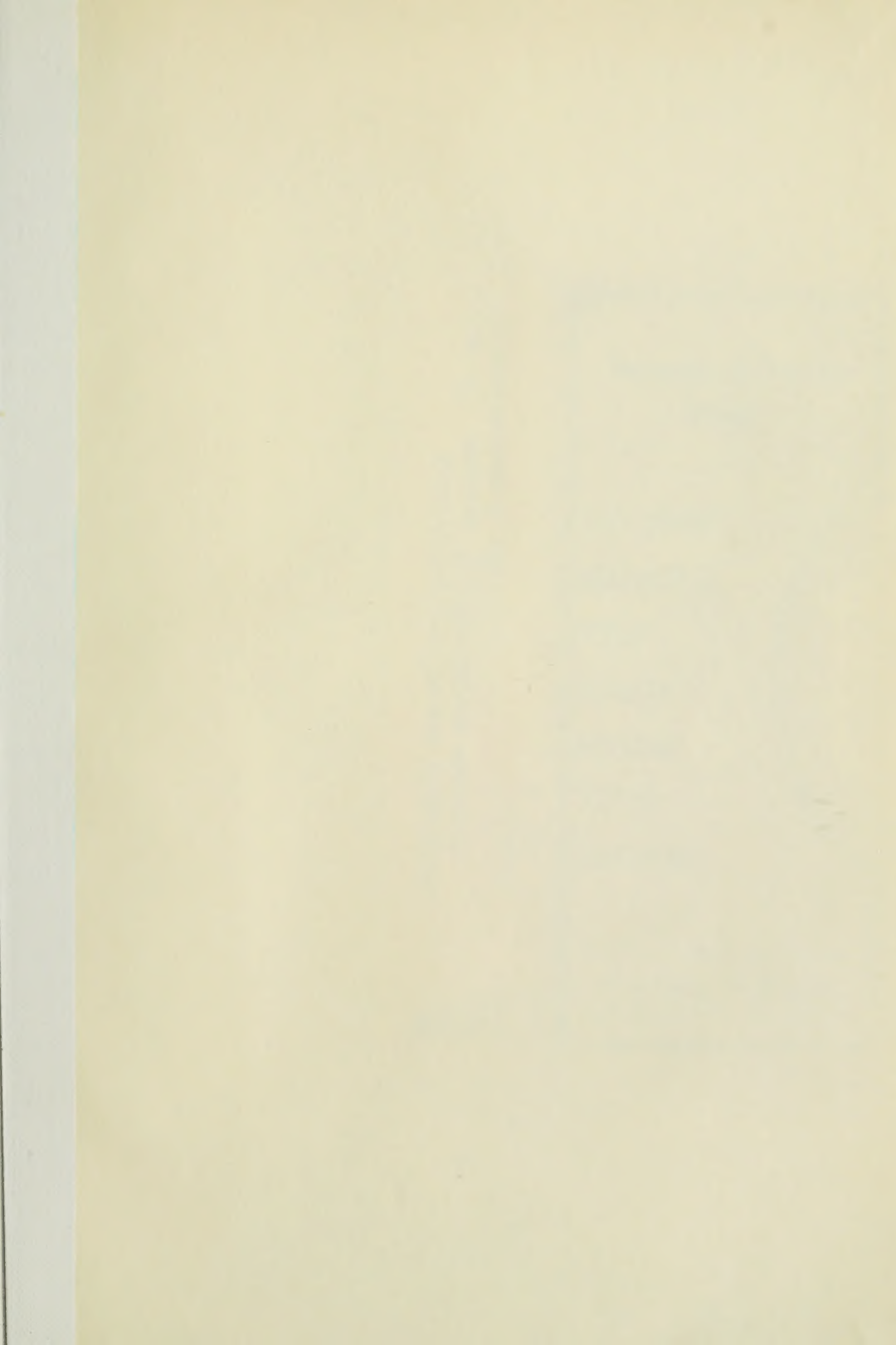
#### ГОТОВЯТСЯ КЪ ПЕЧАТИ:

*Собрание стиховъ. Книга вторая.*

*Лекціи по исторіи искусства. Курсъ, читанный въ Имп. Обществѣ Любителей Художества въ 1906—7 гг.*









ND 684  
M32 1909  
kn. 2

Makovskii, Sergei Konstantinovich  
Страницы художественной критики. [2. изд.]  
Title translit.: Stranitsy khudozhestvennoi  
kritiki kn. 2

University of Toronto  
Library

DO NOT  
REMOVE  
THE  
CARD  
FROM  
THIS  
POCKET

Acme Library Card Pocket  
LOWE-MARTIN CO. LIMITED



